Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3 /France
UFR des Lettres

Équipe d'Accueil : LAPRIL
Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature

Thèse de doctorat
Littératures française, francophones et comparée

présentée et soutenue publiquement le 18 mai 2009 par

Emmanuel AHIMANA

Les Violences extrêmes dans le roman négro-africain francophone, Le cas du Rwanda

Étude de langue et de style

sous la direction de **M. Jean-Michel DEVÉSA**

JURY

Bernard MOURALIS, Professeur émérite, Université de Cergy-Pontoise

Pierre HALEN, Professeur des universités, Université de Metz

Musanji MWATHA NGALASSO, Professeur des universités, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

Jean-Michel DEVÉSA, Maître de Conférence Habilité, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3

LES VIOLENCES EXTRÊMES

DANS LE ROMAN NÉGRO-AFRICAIN FRANCOPHONE

LE CAS DU RWANDA

ÉTUDE DE LANGUE ET DE STYLE

« *Le sens profond des choses se trouve dans la sève originelle des mots* »
(François RIGOLOT, *Poétique et onomastique*, Genève, Librairie Droz, 1977, p. 15)

À Aloysie Ndisebuye
Mon épouse

À mes regrettés parents, frères et sœurs

À la mémoire de Thomas Kabeja

REMERCIEMENTS

Au terme de ce travail de recherche, nous voudrions témoigner notre franche reconnaissance à M. Jean-Michel Devésa, Maître de Conférence Habilité à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3. À coup sûr, sans ses précieux conseils et son abnégation, nous n'aurions pas mené à bien cette thèse.

Nous adressons nos sincères remerciements aux professeurs de l'UFR des Lettres de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3, tout particulièrement à M. Musanji Mwatha Ngalasso, Professeur des universités et à Mme Marie-Lyne Piccione, Professeur des universités, pour la documentation et le soutien moral.

Nous exprimons notre profonde gratitude à Mademoiselle Véronique Ham, responsable de la Bibliothèque de la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, pour son dévouement et ses encouragements.

À nos amis pour leur soutien indéfectible et à toutes les personnes qui ont facilité nos séjours à Bordeaux, nous leur disons du fond du cœur merci.

INTRODUCTION

CONCEPTS ET CONTEXTES

La production romanesque des auteurs francophones de la dernière décennie, du moins à partir des années 90, a tendance à se démarquer fortement de celle qui l'a précédée. Au regard des critiques, elle a droit à de nouvelles étiquettes. On la juge sans complaisance de « *fiction surpolitisée, discours misérabilisé* »[1], de « *discours rebelle* »[2], de « *forme monstrueuse* »[3], d'« *écritures de la violence* »[4] et de tant d'autres qualificatifs qui la propulsent manifestement dans une nouvelle ère du roman négro-africain.

Cette démarcation - et/ou rupture - peut-elle se justifier comme une sorte de réaction dans la mesure où les revendications et les aspirations au changement de leurs aînés n'ont pas eu de suite positive et qu'il est grand temps de varier les formes du cri ? Les raisons seraient-elles alors liées au fait que les vrais maux dont souffre perpétuellement le continent africain se gangrènent au lieu de trouver des solutions ? Vu les différentes formes de violence qui s'enlisent en Afrique, ces romanciers de la nouvelle génération ne pensent-ils pas que la situation va de mal en pis et qu'il faut sonner fort le tocsin pour interpeller le narrataire ou « *le lecteur par les fonctions référentielles et conatives du discours satirique* »[5] à manifester sa responsabilité afin de mener à terme ce combat ?

---

[1].ASAAH H., Augustin, « Satire, désordre, folie et régénérescence : lecture de quelques romans africains », *Présence Francophone*, Paris, n° 64, 2005, pp. 132-150.
[2].CHEVRIER, Jacques, « Des formes variées du discours rebelle », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, 2002, pp. 64-70.
[3].GARNIER, Xavier, « Les Formes « dures » du récit : enjeux d'un combat », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, 2002, pp. 54-58.
[4].NGALASSO, Mwatha Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, 2002, pp. 72-79.
[5].ASAAH H. , A., *Op. cit.*, p. 147.

Les romanciers de la « nouvelle » génération trouvent incontestablement matière à réflexion dans les interminables guerres tribales ou ethniques et politiques parsemées un peu partout en Afrique, dégénérant parfois en génocide. La condamnation par les « *messies néocoloniaux* »[6] de la majorité de la population à « *une vie de boue* », celle que Laënnec Hurbon compare à un « *camp de concentration sans barbelés* »[7] est aussi une forme de violence extrême qui nourrit l'inspiration de ces écrivains.

De toutes les façons, la question de la violence a toujours été au centre de la fiction africaine. Du premier « *véritable roman nègre* », *Batouala* (1921), en passant par *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem jusqu'aux « *écrits du génocide rwandais* »[8], la violence apparaît comme un dénominateur commun à un grand nombre de romans. Les événements historiques, entre autres, la traite négrière, l'esclavage, la colonisation, l'apartheid et les guerres particulièrement atroces, servent de toile de fond à une création littéraire dont la forme varie selon les faits et les époques. Cette question peut aussi s'expliquer par « *une conception de la littérature qui a tendance pendant longtemps à mettre l'accent, dans une perspective de témoignage et de dévoilement, sur la fonction référentielle* »[9].

Toutefois, il est nécessaire de souligner que les violences extrêmes n'ont pas toujours été l'apanage des seuls pays (africains) francophones. Loin de là ! Elles ont caractérisé aussi les communautés anglophones. La zone lusophone n'a pas non plus été épargnée. Et partant, nous sommes d'accord avec Peter Jackson lorsqu'il affirme dans sa thèse que la division linguistique n'est qu'artificielle, puisque, en plus des structures politiques et économiques, les pouvoirs colonisateurs ont donné respectivement leurs langues à des zones d'influence. Ces langues restent le seul élément qui a donné à chacune des différentes communautés « *leur identité, leur cohésion et un moyen d'expression qui dépasse le champ étroit des langues africaines* »[10]. Ce point de vue est également renforcé par Jacques Chevrier. Il pousse loin sa réflexion et précise :

> *La problématique du pouvoir apparaît en quelque sorte consubstantielle à la Littérature africaine. Née du fait colonial, et, dans une large mesure en réaction contre le fait colonial, la Littérature africaine moderne, qu'elle soit francophone, anglophone ou lusophone, manifeste en effet son émergence une sensibilité*

---

[6].ASSAH H.,A., *Op. cit*, p. 132.
[7].HURBON, Laënnec, « Violence et raison dans la Caraïbe : le cas d'Haïti », *Notre Librairie*, Paris, n° 148, pp. 116-122.
[8].DELAS, Daniel, « Écrits du génocide rwandais », *Notre Librairie*, n° 138-139, pp. 20- 29. Il parle des œuvres publiées dans le cadre du projet initié par Fest'Africa : « *Écrire par devoir de mémoire* ».
[9].MOURALIS, Bernard, « Les Disparus et les survivants », *Notre Librairie*, n° 148, pp. 13-18.
[10].JACKSON, Peter, *La Littérature africaine et la politique. Une étude comparée entre la littérature africaine d'expression anglaise et d'expression française*, Thèse pour le Doctorat de 3e cycle, Bordeaux3, 1977, p. i.

> *particulièrement aiguë à toute une série de situations engendrées par la colonisation.*[11]

On comprend alors pourquoi la littérature qui s'est développée en Afrique, à de rares exceptions près, a toujours eu « *les mêmes préoccupations, à savoir, la situation sociale, culturelle et politique du continent* »[12]. Comme nous l'avons dit plus haut, l'imaginaire littéraire négro-africain s'est principalement préoccupé des violences successives qui ont secoué le continent africain. À titre d'exemple, l'apartheid prédomine dans les œuvres littéraires sud-africaines ; la révolte des Mau-Mau au Kenya et les guerres de libération au Mozambique et en Angola ont donné naissance à une littérature de combat ; les guerres sécessionnistes au Nigéria et les conflits politiques au Soudan, au Tchad, au Libéria, en Sierra Leone, etc. sont la source d'une considérable production littéraire. Nous évoquerons dans cette introduction la virulence avec laquelle les différents écrivains ont tenté de dénoncer les formes de violences extrêmes dans leurs pays respectifs. Cependant, il s'avère dorénavant intéressant de définir la notion de violence extrême afin de mieux appréhender le contexte dans lequel elle sera utilisée.

Violences extrêmes et sociologie

Le terme « violence » renferme diverses significations dont la plus importante est l'abus de la force. Thomas Platt[13] pense que « *les considérations étymologiques ne sont pas d'un grand secours en l'occurrence* » mais elles ne sont pas non plus à négliger. « Violence » vient des mots latins *vis* (force) et *latus*, participe passé de *fero*, qui signifie porter. Etymologiquement, « violence » désigne donc le fait d'exercer une force sur quelque chose ou sur quelqu'un. Une telle définition est bien en deçà des multiples emplois du mot qui sont en usage aujourd'hui. Ainsi, pour rendre compte de ces utilisations, il faut distinguer les différentes formes de ce terme. La violence peut être légère, verbale, physique, grave, cruelle, etc. Par exemple, une insulte qui est une agression généralement à caractère verbal est une violence légère. Celle-ci peut dégénérer en une violence grave (physique) quand deux parties en conflit (individus ou groupes) en viennent à la rixe à la suite de laquelle on enregistre des blessés ou des morts. Françoise Héritier a tenté de donner à ce terme une définition globale :

---

[11].CHEVRIER, Jacques, *Le Lecteur d'Afriques*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 261.
[12].JACKSON, P., *Op. cit*., p. ii.
[13].PLATT, T., « Emplois descriptifs et polémiques du concept de violence », *Revue Internationale des Sciences Sociales*, n° 132, mai 1992, « Penser la violence », pp. 185-192.

> *Appelons violence toute contrainte de nature physique ou psychique d'entraîner la terreur, le déplacement, le malheur, la souffrance ou la mort d'un être animé ; tout acte d'intrusion qui a pour effet volontaire ou involontaire de la dépossession d'autrui.*[14]

Dans le cas d'une violence cruelle ou extrême, les événements prennent de plus en plus une ampleur inquiétante. Les violences deviennent alors répétitives et ne concernent plus des individus entre eux mais la situation entraîne plutôt des groupes sociaux auxquels se mêlent les pouvoirs politiques. Sur le continent africain, lorsque ces derniers y prennent part, la tendance est de légitimer ces violences :

> *Des violences se veulent légitimes : ce sont celles de la loi, et des peines appliquées à ceux qui l'enfreignent. Selon leur nature et leur diversité, elles posent la question des conditions de légitimité de la révolte et de l'insoumission.*[15]

Le problème est que, dans les pays aux institutions instables, la loi s'applique à outrance ou tout simplement elle est bafouée. Le résultat est souvent effroyable. Les dégâts sont énormes car, en plus de la perte à grande échelle en vies humaines, la destruction des infrastructures reste un indice majeur de cette désolation. De toutes les façons, les violences extrêmes ne sont pas « *accidentelles* ». Elles constituent en quelque sorte l'aboutissement de tout un « *processus* » qui peut conduire au pire des cas, notamment au génocide.

Pour étendre la définition, nous allons nous appuyer largement sur l'approche du sociologue Jacques Sémelin[16]. Dès la première phrase de l'article, il manifeste son indignation quant à l'utilisation abusive que certains juristes, historiens et politologues tendent à faire de la notion de « génocide ». Pour lui, toutes les violences de masse ne sont pas nécessairement des génocides. L'emploi de cette notion est souvent malaisé, surtout en sciences sociales, à cause des enjeux moraux et politiques qui lui sont associés.

Il évoque d'abord les enjeux de mémoire. Après l'adoption en 1948 par les Nations Unies de la Convention pour la prévention et la répression du crime de génocide, il estime que nombreux sont ceux qui veulent faire reconnaître que les massacres et violences subis dans le passé, de la part de tel groupe ou État, rentrent dans la catégorie du génocide. Sur ce point, Mark Levene semble s'accorder avec lui sur le cas, par exemple, de la Communauté arménienne. La reconnaissance du massacre des Arméniens comme un génocide, sans une

---

[14].HÉRITIER, F., « Réflexions pour nourrir la réflexion », *De la violence*, tome 1, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 17, citée par BONNET Véronique, « Villes africaines et écritures de la violence », *Notre Librairie*, n° 148, *Op. cit.*, p. 20.

[15].*Ibidem.*

analyse préalable de la « *causalité* », serait « *intellectuellement insatisfaisante, voire franchement régressive* » puisque « *d'autres communautés chrétiennes minoritaires en furent victimes* : *le cas des Nestoriens* »[17].

J. Sémelin parle ensuite des enjeux liés à l'action immédiate. Lorsque par exemple une population semble ou est effectivement en danger de mort. Dans ce cas, le recours au mot « génocide » constitue comme le signal ultime adressé à tous pour empêcher la tragédie d'advenir, cela pour provoquer un choc dans les consciences et susciter une intervention internationale en faveur des victimes. Il signale enfin les enjeux judiciaires, c'est-à-dire la poursuite en justice des responsables des violences de masse et de massacre. Il cite les cas de l'inculpation de Pinochet et de Milosevic pour « génocide ».

Par contre, il juge que ces enjeux moraux et politiques ne suffisent pas pour comprendre les processus de bascule dans les pratiques de violence extrême. Il faut qu'il y ait une véritable autonomie et surtout redéfinir les notions tout en distinguant les différents processus de destruction dans les pratiques de massacres.

Avant de définir le génocide du point de vue des sciences sociales et par volonté d'autonomie, il emploie d'abord un vocabulaire non normatif, non juridique. Il préconise l'utilisation de « massacre », comme unité lexicale de référence, dans ce champ d'études. La notion de « massacre » désigne une forme d'action le plus souvent collective, détruisant des individus sans défense. Tant il est vrai que tout massacre ne peut être considéré comme un génocide et qu'un génocide est d'abord constitué d'un ou de plusieurs massacres. Pour lui, la question est de savoir quand et dans quelles circonstances un massacre devient un génocide.

Or, l'inconvénient de la notion de « massacre » est qu'elle focalise l'attention sur « *l'événement massacre* » proprement dit, sans prendre en compte le processus qui a conduit au fait de massacrer. Cette notion met donc l'accent sur son dénouement physique : l'acte de donner la mort. En principe, selon Jacques Sémelin, le massacre peut soit accompagner le processus global de destruction, soit en être l'aboutissement. Soulignons par exemple qu'à propos de « *l'antisémitisme* », Hannah Arendt[18] considère ce processus « *d'anéantissement* », « *d'extermination* » comme une entreprise de « *liquidation* », une mise en œuvre de la « *solution finale de la question finale juive.* » La notion de processus implique ainsi « *l'idée d'une dynamique de destruction qui peut connaître des aléas, des inflexions, des*

---

[16].Nous nous référons à son article « Du Massacre au processus génocidaire » publié dans la *Revue internationale des sciences sociales (RISS)*, n° 174, consacré aux « violences extrêmes », Paris, décembre 2002, pp. 483-491.

[17].LEVENE, M., « Le Visage mouvant du meurtre de masse : massacre, génocide et 'post-génocide' », *RISS,* n° 174, pp. 493-503.

accélérations, bref un scénario qui n'est pas écrit à l'avance, mais qui se construit au gré de la volonté des acteurs et des circonstances »[19]. Aussi la définition de « massacre » se résume-t-elle en quatre éléments essentiels tels que Jacques Sémelin nous les présente. C'est un *processus organisé de destruction des civils*.

Premièrement, le massacre est un *processus*, car sa pratique collective peut être considérée comme la résultante d'une situation complexe, principalement créée par la conjonction d'une histoire politique au long cours, d'un espace culturel et d'un contexte international particuliers.

Deuxièmement, ce processus est *organisé*, car il ne s'agit pas d'une destruction « naturelle » (du type tremblement de terre ou autre désastre naturel dont le plus récent reste le drame de Tsunami qui a coûté la vie à plusieurs centaines de milliers de personnes) ou accidentelle (du type catastrophe nucléaire de Tchernobyl). Ce processus de violence, loin d'être anarchique, est canalisé, orienté, voire construit contre tel ou tel groupe. Il prend concrètement la forme d'une action collective, impulsée le plus souvent par un État (et ses agents), qui ont la même volonté d'organiser cette violence. Cela n'empêche pas une possible improvisation, voire spontanée, des acteurs dans les manières de faire souffrir et tuer.

Troisièmement, ce processus vise la *destruction*, car ce terme est plus large que celui de « meurtre », incluant de possibles pratiques de démolition ou d'incendie des maisons, édifices religieux, bâtiments culturels afin d'annihiler la présence de l' « *autre-ennemi* ». Ce qui peut encore impliquer d'éventuels procédés de déshumanisation des victimes avant leur élimination. Les marches forcées et autres techniques de déportation, qui entraînent souvent un fort taux de mortalité, relèvent aussi de ces procédés de destruction des populations.

Quatrièmement, c'est un massacre *des civils*, car force est de constater que si cette violence peut être initialement dirigée contre des objectifs militaires (ou paramilitaires), elle tend à s'en détacher pour frapper essentiellement voire exclusivement des non-combattants, donc des civils. Cette destruction des civils peut aller de l'élimination d'individus éparpillés à celle de groupes constitués, jusqu'à des populations entières.

Dans tous les cas, ces actions collectives de destruction sous-entendent un rapport totalement dissymétrique entre agresseurs et victimes. Il s'agit bien de la destruction d'un seul côté contre des individus et des groupes qui ne sont pas en situation de se défendre. Jacques Sémelin nous prévient que cela ne préjuge en rien de la position antérieure ou future des victimes qui ont pu être ou pourront devenir à leur tour des bourreaux.

---

[18].ARENDT, H., *Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 119-121.
[19].SÉMELIN, J., *Op. Cit.*, *RISS*, n° 174 .

À présent, il est important de souligner les différentes dynamiques à l'œuvre dans ces processus de destruction des civils. Lorsqu'un massacre est commis et révélé par la presse, comme le remarque Sémelin, des journalistes sont enclins à insister sur son apparente irrationalité : pourquoi s'en prendre aux enfants, aux femmes, aux personnes âgées ? Des détails sur les atrocités sont aussi donnés dans ces reportages. Les caractéristiques révoltantes des massacres ne doivent pourtant pas empêcher de s'interroger sur la logique des acteurs, non seulement du point de vue de leurs moyens d'action mais de leurs objectifs et de leurs représentations de l'ennemi. Par-delà l'horreur, force est de reconnaître que ceux-ci poursuivent des buts bien précis : appropriation de richesses, contrôle de territoires, conquête du pouvoir, déstabilisation d'un système politique, etc. Il s'agit, en d'autres termes, des « *viles motivations de l'intérêt personnel, de la culpabilité, de la convoitise, du ressentiment, de l'appétit de puissance et de la couardise* » [20].

La diversité des situations historiques conduit ainsi à distinguer au moins deux types fondamentaux d'objectifs associés aux processus de destruction partielle, voire totale d'une collectivité visant, soit à sa soumission, soit à son éradication.

Dans le premier cas, la dynamique de destruction/soumission a pour but de faire mourir des civils pour détruire partiellement une collectivité afin de soumettre totalement ce qui en restera. Cette dynamique peut parfaitement s'intégrer dans une opération militaire pour précipiter la capitulation de l'adversaire, hâter la conquête de son territoire et la sujétion de ses populations. Jacques Sémelin évoque le cas des guerres civiles contemporaines où l'on ne fait plus de distinction entre combattants et non-combattants. En outre, la pratique d'une extrême violence, qui s'est développée au cours de la guerre civile, tend à se transférer dans la phase de la construction du pouvoir. Aussi ceux qui gagnent une guerre civile sont-ils fort logiquement aspirés dans cette dynamique de construction de leur pouvoir, comme le montre d'une certaine manière l'exemple de la France révolutionnaire, plus encore celui des Bolcheviks dans la Russie de Lénine et des Khmers rouges dans le Cambodge de Pol Pot. Toutefois, poursuit-il, le processus multiforme de la destruction/soumission de la société cambodgienne a eu ceci d'extraordinaire, mais de parfaitement cohérent, d'aller de pair avec le projet de la rééducation des Cambodgiens, puisque le soir étaient prévues des séances d'éducation idéologique, celles que François Bizot[21] appelle les « *séances d'autocritiques qui commençaient par des chants* » et avaient lieu dans des prisons. Par ailleurs, Bizot est loin de s'accorder avec Sémelin qui « *affirme que le massacre de masse au Cambodge n'est pas*

[20].ARENDT, H., *Op. cit.*, p. 811.
[21].BIZOT, F., *Le Portail*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 2000, p. 137.

synonyme d'extermination totale, le sens même de l'entreprise des Khmers rouges ayant été de viser la rééducation de ceux qui seraient épargnés ». Même s'il avoue n'être pas au courant de tout ce qui se passe dans les camps, c'est avec consternation qu'il écoute les témoignages des villageois régulièrement emprisonnés :

> *Adultes et adolescents furent massacrés* […], *à coups de dos de bêchoir sur la nuque. Quant aux nourrissons, qui avaient été retirés à leurs mères et mis de côté pendant le supplice, qu'en ont-ils fait ? Tu te poses la question, hein ? Eh bien, leur liquidation fut confiée à un jeune qui était avec eux. Un garçon de quatorze ans ! Nous connaissions tous ses parents qui étaient d'un village voisin.*[…] *Alors, camarade, j'ai vu cela de mes yeux : le jeune prit son courage à deux mains, s'avança, agrippa un par un les bébés par un pied et, sans précipitation, toqua fermement chacun des petits corps contre le tronc de l'arbre, le vieux manguier à l'ouest de la place…À deux ou à trois reprises chaque fois. Cela lui valut des félicitations du chef qui cita son zèle et son sans-froid en exemple. Voilà ce que les Khmers rouges font de nos enfants. Ils les transforment en audacieux qui ne discernent plus le bien du mal !*[22]

Il est clair, bien entendu, qu'on n'a pas besoin de « *liquider* » sauvagement les enfants pour rééduquer les adultes. Un peu plus loin dans le livre, Douch, le militaire khmer rouge confie à Bizot qu' « *il vaut mieux un Cambodge peu peuplé qu'un pays plein d'incapables* »[23]. L'article de la communication de Richard Rechtman[24] revient également sur la discordance de l'idéologie « khmerienne ». Peut-être Jacques Sémelin aurait-il été influencé par ceux qui ont jugé les massacres cambodgiens de drame « *sans importance* »[25] ?

Dans le second cas, le but de la dynamique de destruction/éradication n'est pas fondamentalement la soumission, mais bien l'élimination d'une collectivité, d'un territoire, plus ou moins vaste, contrôlé ou convoité par un pouvoir. Il s'agit de « nettoyer » ou de « purifier » cet espace de la présence d'un autre, jugé indésirable et/ou dangereux. Cette vaste opération de déracinement vise une collectivité humaine tout entière. À propos de cette dynamique, le sociologue Jacques Sémelin cite trois cas. Tout d'abord il évoque les dirigeants de l'Allemagne nazie qui ont été le plus loin dans le projet de destruction totale d'une collectivité. En effet, l'extermination des Juifs européens entre 1941 et 1945, qui fait suite à l'élimination partielle des malades mentaux allemands, est l'exemple prototypique de ce

---

[22].BIZOT, F., *Op. cit.*, pp. 98-99.
[23].*Ibidem.*, p. 192.
[24].RECHTMAN, R., « Produire du témoignage : à propos du film de Rithy Panh, *S. 21. la machine de mort Khmer rouge* », *Histoire trouée : négation et témoignage*, Paris, Éditions L'Atalante, 2004 (Textes réunis par Catherine Coquio). Le livre est issu du colloque international qui a eu lieu du 15 au 19 septembre 2002 à l'Université de Paris IV-Sorbonne, organisé par le centre Littérature et savoirs à l'épreuve de la violence politique. Génocide et transmission, et l'Association Internationale de Recherche sur les Crimes contre l'Humanité et les Génocides (AIRCRIGE).

processus d'éradication poussé à l'extrême. Dans des contextes historiques fort différents, on peut dire autant de l'extermination des Arméniens de l'Empire ottoman en 1915-1916 et de celle des Rwandais tutsis en 1994.

C'est à ce stade ultime de l'éradication que la notion de génocide peut être réintroduite cette fois-ci comme concept en sciences sociales. En général, le grand public considère que le génocide est une sorte de massacre à grande échelle, c'est-à-dire quand le chiffre des morts atteint plusieurs centaines de milliers ou de millions. Pour Jacques Sémelin, cette approche est intuitive car aucun expert ne saurait préciser à partir de quel chiffre de morts commence un génocide. Ce dernier est défini plus sûrement par un critère qualitatif combiné à ce critère quantitatif : la volonté d'éradication totale d'une collectivité. À ce stade, Hannah Arendt écrit que « *les hommes normaux ne savent pas que tout est possible* » ; et « *la croyance totalitaire que tout est possible semble n'avoir prouvé qu'une seule chose, à savoir : que tout peut être détruit* »[26]. Pour représenter la dimension du génocide des Juifs et en faire un événement unique, le philosophe Paul Ricoeur parle de l'horreur qui « *isole en rendant incomparable, incomparablement unique, uniquement unique* »[27].

Toutefois, le sociologue Sémelin reconnaît en définitive que ce processus de discerner les différentes dynamiques de violences est souvent très complexe, dans la mesure où celles-ci peuvent non seulement être imbriquées, mais aussi évoluer avec le temps, passer par exemple de la soumission à l'éradication.

Dans son ouvrage récent[28], fruit d'une dizaine d'années de recherche, Sémelin fait une analyse qui mobilise les consciences et met en lumière « *ces sauts dans l'horreur, ces abîmes inexplicables où l'irrationnel percute le réel et œuvre pour la destruction de l'ennemi* »[29]. Il propose une approche transdisciplinaire et comparative pour tenter de « *penser* » les processus de violence qui aboutissent aux massacres et aux génocides de l'époque moderne. Quelles conjonctures politiques appellent ces massacres collectifs ? Comment un individu ordinaire bascule-t-il, sous la pression de l'État, de l'idéologie, de la propagande, dans une logique folle et une « *rationalité délirante* » qui le poussent à la cruauté ? Comment analyser de tels « *passages à l'acte collectifs* » ? Comment comprendre que la purification ethnique qui heurte si violemment l'idée même d'humanité puisse apparaître comme une solution ? Peut-on comprendre les ressorts de ce crime odieux ? Pour répondre à toutes ces questions, l'auteur

---

[25].SHAWCROSS, William, *Une tragédie sans importance : Kissinger, Nixon et l'anéantissement du Cambodge*, cité par BRIZOT, F., *Op. cit.*, p. 31.
[26].ARENDT, H., *Op. cit.*, p. 811.
[27].RICOEUR, P., *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 341.
[28].SÉMELIN, J., *Purifier et détruire : usages politiques des massacres et génocides*, Paris, Le Seuil, 2006.

procède à deux explications. D'une part, il recourt à l'analyse rationnelle qui reconstruit le chemin suivi, les enjeux associés, et qui, sans jamais justifier l'injustifiable, parvient à saisir ce qui le sous-tend. D'autre part, il étudie la fiction littéraire qui explore, par le truchement de l'émotion et toujours à partir d'une réalité certaine, les tréfonds de l'âme génocidaire et les souffrances des victimes. L'auteur fonde principalement son enquête sur plusieurs exemples : la Shoah, les nettoyages ethniques de l'ex-Yougoslavie, le génocide des Tutsis au Rwanda et encore les génocides arménien et cambodgien[30].

Tout compte fait, cette tentative de définition et d'analyse de la notion de « violences extrêmes » n'a certainement pas épuisé toutes ses acceptions. Elle a fait cependant ressortir les jalons qui caractérisent principalement la charpente des textes littéraires dont le référent est axé sur les violences extrêmes. Sans pour autant entrer dans les détails, nous pouvons citer en guise d'illustration quelques œuvres de fiction écrites sur l'holocauste juif[31], tout en ne négligeant pas les « *récits historiques* »[32] écrits par des rescapés des camps nazis.

Violences extrêmes et littérature

a. La *Shoah* dans les récits de témoignage et dans la fiction

Les premiers textes sur les camps de concentration, soulignons-le, ont été écrits par les rescapés qui ont côtoyé les tortionnaires dans ces camps ou dans d'autres lieux de détention. On peut bien croire qu'avec une mémoire encore fraîche des événements, ils se souciaient peu d'une écriture créatrice d'une « œuvre d'art », sacrifiée au profit « *d'une littérarité essentiellement fondée sur la matière brute* »[33]. Apparemment, leur but était de raconter ou

---

[29].Radio *France Culture* : Émission du jeudi 27 octobre 2005.
[30].*Cf.* le site *www.franceculture.com*
[31].En anglais, *Holocaust*. C'est une expression en vogue aux États-Unis que les spécialistes emploient pour désigner le génocide des Juifs perpétré par les Nazis. En France, on préfère parler de la *Shoah*.
[32].Ces récits de témoignage sont classés par les critiques dans la « littérature des camps ». (Voir BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 9). Dans l'esprit des critiques, ces récits constituent certes de précieux documents historiques mais n'ont pas la valeur de la « vraie » littérature. Cela se résume dans ce propos de Georges Perec qu'il tient au sujet de *L'Espèce humaine* de Robert Antelme : « *À la limite, l'on dirait qu'il est indécent de mettre en rapport l'univers des camps et ce que l'on appelle, avec, au besoin, une légère pointe de mépris, la « littérature ».* […]. *L'on ne voit, le plus souvent, dans la littérature concentrationnaire, que des témoignages utiles, ou même nécessaires, des documents précieux, certes, indispensables et bouleversants, sur ce que fut l'époque, son « ambiance ».* […]. *Mais il est clair que l'on distingue soigneusement ces livres de la « vraie » littérature.*[…] » (PEREC, Georges, L.G., *Une Aventure des années 60*, Paris, Seuil, 1992 cité par Robert Antelme, *Textes inédits*. *Sur* L'Espèce humaine. *Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 173-174, lui-même cité par BORNAND, M., *Op. cit*., p. 9).
[33].BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 89.

plutôt de témoigner de l'expérience horrible vécue dans un « *univers concentrationnaire* »[34] pendant la Shoah.

Parmi ces récits de témoignage, on retient entre autres *Si questro è un uomo* (1946) de l'Italien Primo Levi, traduit en français sous le titre de *Si c'est un homme* (1987). Ce livre parle du rêve obsédant fait au camp concentrationnaire d'Auschwitz par l'auteur lui-même et ses camarades. Il rêve de rentrer chez lui et raconter la déportation, le camp, « *avec une jouissance intense, physique, inexprimable* »[35].

Le récit de Robert Antelme, *L'Espèce humaine* (1947), ne parle pas des camps de concentration mais il décrit plutôt les pires souvenirs dans les prisons, notamment celle de Buchenwald. Ce Français « déporté » raconte les pénibles travaux auxquels il était affecté, aux intempéries et aux rudesses climatiques. Étant un simple détenu de droit commun, il n'a pas connu - *de visu* - les fours crématoires.

Par contre, même si les circonstances de déportation de Charlotte Delbo sont presque identiques à celles de Robert Antelme, les itinéraires sont différents. Deux mois après la déportation, son mari a été fusillé. Elle a subi la détention dans un camp de rassemblement pendant neuf mois avant de faire partie d'un « *convoi* »[36] de deux cent trente femmes vers Auschwitz-Birkenau. Son premier récit a été composé en 1946, soit une année après son retour en France : *Auschwitz et après I. Aucun de nous ne reviendra*, mais il a été publié en 1965. Les deux autres récits ont été publiés respectivement en 1970, *Auschwitz et après II. Une connaissance inutile* et en 1971, *Auschwitz et après III. Mesure de nos jours*. Charlotte Delbo raconte dans ses récits le calvaire vécu dès le premier jour de son arrestation jusqu'à la fin de la Guerre, c'est-à-dire en mai 1945 quand elle rentre en France:

> *Pendant la durée de son arrestation et de sa déportation, Charlotte Delbo assiste ainsi à la mise à mort de son mari par fusillade ; puis, au camp d'Auschwitz, la fumée des crématoires toujours devant les yeux et dans le nez, elle connaît les gros travaux physiques à l'extérieur, par tous les temps ; elle rencontre des femmes juives qui se savent condamnées à disparaître ; l'envie d'en finir, de se suicider la poursuit, mais l'entraide, la solidarité et l'affection profonde de ses amis la poussent à continuer.*[37]

---

[34].Nous faisons allusion au récit de témoignage de David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Hachette Littératures, 1998 (1946 pour l'original).
[35].LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, chap. « Nos nuits », p. 64, cité par BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 27.
[36].C'est l'objet même de son récit intitulé *Le Convoi du 24 janvier*, Paris, Minuit, 1966. Arrêtée en mars 1942, elle sera détenue jusqu'au 24 janvier 1943, jour du départ du convoi. Cfr. BORNARD, M., *Op. cit*., p. 83.
[37].BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 84.

L'écrivain espagnol Jorge Semprun a lui aussi connu la déportation[38]. Dans son premier récit *Le Grand Voyage*, paru en 1963, même s'il est raconté à la 3e personne (« *le gars de Semur* ») pour simuler la fiction, il n'échappe pas aux visées d'un témoignage ou d'un « *contrat de vérité* » que Marie Bornand appelle également la « *fiction autorisée* »[39]. Jorge Semprun dit lui-même qu'il a inventé ce personnage de Semur afin que celui-ci lui tienne compagnie, bien entendu, tout le long de ce « voyage » de déportés en Allemagne :

> *J'ai inventé le gars de Semur pour me tenir compagnie, quand j'ai refait ce voyage dans la réalité rêvée de l'écriture. Sans doute pour m'éviter la solitude qui avait été la mienne, pendant le voyage réel de Compiègne à Buchenwald*.[40]

Si les œuvres que nous venons de citer, et bien d'autres de même genre, sont considérées comme des récits historiques et/ou testimoniaux, c'est qu'elles sont entièrement autobiographiques. Tenons compte par exemple d'une seule marque énonciative, celle de l'instance qui prend la parole. Le sujet *je* (= narrateur = auteur/ témoin) parle de ce qu'il a vécu, vu ou entendu, du moins c'est ce qu'il laisse croire au lecteur pris à témoin et impliqué *ipso facto* dans sa cause. Les autres personnages- secondaires - qu'ils soient victimes ou bourreaux, sont également témoins, donc « authentiques ».

Force est de noter cependant que la plupart de ces auteurs contestent ce qualificatif de « *récit testimonial* » puisqu'ils donnent à leurs textes le sous-titre de « *roman* » ou dénoncent carrément des romans qui « *s'attachent à donner un corps romanesque à ce qui n'était qu'un monstre impossible à décrire* »[41]. Cela veut dire qu'il est difficile, voire impossible pour ces écrivains de se dissocier de l'expérience des déportations et des camps. Ceux qui ont donné à cette réalité une forme explicitement imaginaire[42] n'ont pas en effet connu la déportation, mais, à divers degrés, l'ont côtoyée, comme par exemple Albert Camus, Robert Merle, etc.

Le roman d'Albert Camus qui s'inscrit dans cette période d'engagement est *La Peste* publié en 1947. Le sujet est l'homme (« le docteur Rieux ») en face d'un malheur commun. Camus prône l'activité et la solidarité pour affronter la cruauté du Destin qui symbolise le fléau de l'idéologie raciste et nationaliste. D'une certaine manière, « *Camus a eu l'intuition de*

---

[38].Jorge Semprun, réfugié en France à l'âge de douze ans avec sa famille pour fuir la guerre civile espagnole, est arrêté en tant que militant communiste. Il est déporté à Buchenwald, camp d'extermination, en janvier 1944. De retour en France, après la libération de Buchenwald en avril 1945, il s'efforce d'« oublier » et ne prend pas la plume avant les années soixante.

[39].*Ibidem*, p. 70.

[40].SEMPRUN, J., *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1996, p. 337 (Cité par BORNAND , M., *Op. cit.*, p.70).

[41].BORNAND, M., *Op. cit*., p. 66.

[42].On peut lire à ce sujet DANA, Catherine, *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998. Elle démontre que l'écriture fictionnelle est un moyen d'action permettant de faire voir le réel. Par le biais d'une recherche originale, Camus et Perec s'engagent à tracer les termes ethiques d'un récit sur la Shoah.

délexicaliser la métaphore de la peste, de lui faire quitter le registre de l'expression courante pour lui rendre une dimension figurée dotée d'un référent historique »[43]. *La Peste* est un roman allégorique qui fait la représentation d'un fléau humain par un fléau naturel.

Lorsque Robert Merle publia *La Mort est mon métier* en 1952, ses intentions ne consistaient pas à refaire vivre à son public « *les souvenirs de la maison des morts* ». Le roman met en scène « *le devenir de la personnalité de Rudolf Lang, pseudonyme de Rudolf Hoess, commandant du camp d'Auschwitz, de son enfance écrasée par la figure du père et la rigidité de la famille à son obéissance au Führer* »[44]. Pour écrire ce roman « *psychologique* », Robert Merle qui, à la sortie de son livre revendique son rôle de témoin, précise les sources :

> *Bien entendu, avant de commencer mes recherches pour* La Mort est mon métier, *je savais que de 1941 à 1945, cinq millions de juifs avaient été gazées à Auschwitz. Mais autre chose est de le savoir abstraitement et autre chose de toucher du doigt, dans les textes officiels, l'organisation matérielle de l'effroyable génocide. Le résultat de mes lectures me laissa horrifié. Je pouvais pour chaque fait partiel produire un document, et pourtant la vérité globale était à peine croyable.*[45]

La réaction immédiate après 1945 a été déterminée, de part et d'autre, par la production de nombreux témoignages bouleversants sur les horreurs et la cruauté de la guerre, notamment sur les camps de la mort « aménagés » par les nazis. Cette floraison fut brève parce que « *les souvenirs de la maison des morts dérangeaient la politique de l'Occident : on les oublia* »[46]. On peut dire que, d'une manière générale, l'opinion publique n'étant pas prête à la réception des témoignages - écrits par ailleurs en grande partie par des non initiés - s'est désintéressée de ce genre de livres, condamnés à tomber rapidement dans l'oubli. Il a fallu attendre une bonne dizaine d'années, sans doute pour permettre à certains auteurs d'affiner leurs textes ou de les soumettre à un « *entourage littéraire* »[47] avant la publication. C'est le cas par exemple d'Elie Wiesel[48] qui a écrit en 1956 son premier témoignage littéraire en yiddish, *Un die Velt hot geshvign* (*...Et le monde se taisait*) qu'il a fortement abrégé et transposé en français en 1958 sous le titre *La Nuit*.

---

[43].BORNAND, M., *Op. cit*., p. 135.
[44].*Ibidem*, p. 68.
[45].Passage extrait de sa préface à *La Mort est mon métier*, écrite en 1972 pour la réédition du texte en format de poche. Ce passage est cité par BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 68.
[46].*Ibidem.*, p. 67.
[47].*Ibidem.*, p. 30.
[48].Originaire de la communauté juive hongroise de Sighet, village de la Transylvanie roumaine, Elie Wiesel est le seul survivant de sa famille déportée à Auschwitz-Bikenau, camp d'extermination, en 1944. Il a 16 ans au moment de la libération, il est envoyé à Paris où il fait ses études. Il adopte dès lors le français comme langue d'expression écrite, même après son établissement aux États-Unis au milieu des années cinquante. Depuis quelques années, cependant, l'anglais est devenu langue d'écriture parallèlement au français. L'activité

La Nuit est une forme romanesque qui traite en creux des camps et de l'extermination. Ce récit est construit sur un décalage fondamental entre la position de parole du témoin-survivant (Elie Wiesel) et l'absence de parole du témoin mort (Moché-le-Bedeau) qui joue pourtant le rôle de personnage principal. La position d'énonciation est tout à fait particulière car le témoin-survivant parle non seulement en son nom propre mais aussi au nom des morts. L'histoire commence comme un conte (imparfait atemporel : « *on l'appelait…* ») et continue comme un récit véridique (« *je fis sa connaissance vers la fin de 1941* »)[49]. Dans ce récit, le *on*, sujet indéfini et distant, est relayé par un *nous* désignant la collectivité. Dès lors, le *on,* le *je* et le *nous* s'alternent pour marquer tantôt les moments de distance, tantôt les moments de rapprochement. Soulignons enfin que le titre *La Nuit* connote une ambivalence référentielle. La nuit a deux images opposées : la créatrice et la terrifiante. Elle est, soit « *le lieu de la fusion intime entre le Moi et la nature créée et créatrice, lieu de la régénération inspiratrice* », soit « *le lieu de la dépossession absolue - physique et morale - de la personne, le lieu de l'anti-création* »[50]. Toutefois, il faut remarquer que c'est la nuit terrifiante, donc « *la nuit des camps* » qui domine l'ensemble du récit. Wiesel est loin de l'oublier[51].

La littérature des camps ou de la Shoah est riche et diversifiée. Elle a suscité d'importantes réactions de la part des critiques et de nombreuses études littéraires, historiques, sociologiques, philosophiques ont été publiées. Il est également intéressant de souligner que la Shoah a été recréée en « *images* » et savamment mise en scène par la cinématographie. Aussi des films existent-ils en nombre considérable. À titre d'exemple, retenons ce long métrage (9 heures 30 minutes) de Claude Lanzmann intitulé justement *Shoah*, réalisé en 1985.

Ce film met le spectateur face à plusieurs témoignages dont notamment celui de Simon Srebnik. Rescapé miraculé de Chelmno, « *le premier site d'extermination des Juifs par le gaz* » dans lequel « *quatre cent mille Juifs sont morts assassinés* »[52], Srebnik avait en effet treize ans et demi lorsqu'il fut exécuté par les nazis, deux jours avant l'arrivée de troupes soviétiques. Il échappa à la mort, fut recueilli par un paysan polonais et sauvé par un médecin -major de l'Armée rouge. Convaincu par Claude Lanzmann de revenir à Chelmno, plus de trente ans après, Simon Srebnik en compagnie de ce réalisateur, redécouvre le lieu où « *tout a*

---

d'écriture de Wiesel est entièrement conditionnée par son expérience de la déportation et du génocide. (BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 86).

[49].*Ibidem.*, p. 109.

[50].BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 113.

[51].« *Jamais je n'oublierai cette nuit, la première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit longue et sept fois verrouillée* » (WIESEL , E., *La Nuit*, Paris, Minuit, 1995, p. 58 cité par BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 114).

[52].Commentaire de René PAULIN, professeur de lettres modernes, *Télescope*, n° 183, 31 janvier 1998.

disparu, la nature a repris possession de son territoire » (René Paulin). Il ne lui reste qu'à « *refaire, redire, revivre* » les lieux. Les images émotives, les commentaires entrecoupés de silence et la musique dramatique font de *Shoah* une œuvre singulière dans laquelle « *tous les personnages typiques du film sont là : victimes, témoins polonais et allemands, tueurs allemands et Lanzmann lui-même* »[53]. Le journaliste Michel Doussot écrit dans le même numéro de *Télescope* que ce film « *est exceptionnel et radical quant à la représentation de l'horreur subie par les déportés dès leur arrivée dans les camps d'extermination* ». Il ajoute qu'en refusant toute image de l'époque des faits, *Shoah* a succédé comme œuvre de référence à *Nuit et Brouillard* d'Alain Resnais (1955), qui assemblait au contraire des archives et des plans tournés par le cinéaste, accompagnés d'un texte du poète Jean Cayrol et d'une musique dramatisante.

L'originalité et le mérite de *Shoah* se justifient par l'intérêt que les critiques lui accordent. Sous la direction de Guy Berger, Charles Torner a soutenu en 2000 sa thèse intitulé : *Regarder l'extrême. Une pédagogie de la mémoire de la Shoah à partir du film de Claude Lanzmann*. Une année plus tard, il l'a publiée aux éditions L'Atelier (avec la préface de Claude Lanzmann) sous ce titre de : *Shoah, une pédagogie de la mémoire*. Sa recherche répond à un double questionnement. Par quelle construction historique et artistique cette mémoire devient-elle actuelle ? Quelle est la pédagogie pour la transmettre ? L'objet de cette étude est placé sous le regard, d'abord du carrefour de mémoires du chercheur, ensuite des débats théoriques de différentes disciplines et entre acteurs de la mémoire collective, enfin de *Shoah*. Le concept de « *mémoire collective* » permet d'explorer les tensions, soit entre unicité de Shoah et mémoire exemplaire, soit entre narration historique et fiction véritable, soit entre intelligibilité de la transmission et l'impératif de préserver l'opacité de la Shoah. Charles Torner démontre comment *Shoah* crée une chaîne de transmission paradoxale : des Juifs mis à mort au témoin ; du témoin (souvent au moyen de l'interprète) à Lanzmann ; du dialogue entre le témoin et Lanzmann au spectateur ; du spectateur au-delà.

Si la cinématographie, en tant que « art », a contribué considérablement à constituer des œuvres de mémoire, il ne faut pas non plus oublier que l'image photographique est loin de mettre fin à la polémique qu'elle a suscitée. Cette polémique concerne la question de la représentation de la Shoah, de sa légitimité et de sa possibilité. En 2001, Georges Didi-Huberman publie *Images malgré tout*, une réflexion critique consacrée aux « *commentaires accompagnant aujourd'hui quatre clichés∗ réalisés clandestinement dans le secret*

[53] Commentaire de Pierre RAMOGNINO, professeur d'histoire et de géographie, *Télescope*, n° 183.

d'Auschwitz et miraculeusement arrachés à ce secret »[54]. Didi-Huberman fonde son argument sur le fait même que « *l'image (et tout particulièrement l'image photographique) se tient devant une expérience de souffrance, de déréliction qui d'abord sidère le regard, annule la pensée mais dont elle (l'image) comprend qu'elle doit répondre, à sa manière propre, envers et contre tout, afin qu'à travers la déchirure qu'elle aménage dans le spectacle du monde, quelque chose de l'irreprésentable réel se manifeste malgré tout* » (Philippe Forest). Ainsi, selon lui, *« pour savoir* » ce que signifient ces quatre images, « *il faut s'imaginer* » et non défaillir devant la réalité. De même renoncer à imaginer reviendrait, dans ce cas, à accepter de ne pas vraiment savoir. L'objet du livre *Images malgré tout* se résume dans ce propos :

> *Ces lambeaux nous sont plus précieux et moins apaisants que toutes les œuvres d'art possibles, arrachés qu'ils furent à un monde qui les voulait impossibles. Images malgré tout, donc : malgré l'enfer d'Auschwitz, malgré les risques encourus. Nous devons en retour les contempler, les assumer, tenter d'en rendre compte. Images malgré tout : malgré notre propre incapacité à savoir les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.*[55]

En tenant un tel propos, comme le note Philippe Forest, Didi-Huberman vise explicitement tous les discours qui, versant l'expérience de la Shoah au compte de l'inimaginable, de l'indicible, de l'impensable, interdisent qu'on produise à son endroit aucune représentation, aucune démonstration qui ne se trouve tout entière placée sous le signe ultime d'un « *impossible* » irréductible à toute forme d'expression positive. Didi-Huberman s'élève contre l'idée qu'avec la Shoah, on toucherait à un intelligible radical qui obligerait au renoncement de l'esprit s'abîmant dans l'anéantissement d'un silence. Car c'est bien à partir de l'impensable, qu'il s'agit justement de penser.

Il rejoint à cet effet la position de Hannah Arendt (*Cf.* « L'image de l'enfer », 1946, trad. S. Courtine-Denamy, *Auschwitz et Jérusalem*, Paris, Deux temps Tierce, 1991, (éd.

∗ En août 1944 dans le camp d'Auschwitz, les membres du *Sonderkommando*, le commando spécial constitué de déportés chargés par les nazis de tuer eux-mêmes les autres déportés et voués, de toutes manières, à périr à leur tour dans les mêmes conditions atroces : victimes des bourreaux et bourreaux des victimes, placés dans la situation folle de devoir exécuter eux-mêmes la sentence de mort qui les frappait avec tous les autres. D'une telle condition insensée naquit le désir irrépressible d'un projet peut-être plus insensé encore : celui de témoigner, d'empêcher que ne s'opère tout à fait l'entreprise d'effacement sans reste de l'horreur à laquelle les nazis avaient œuvré. À l'aide d'un appareil probablement remis par la Résistance polonaise, quelques membres du Sonderkommando courent le risque inouï de photographier le camp et de faire passer à l'extérieur le fragment de pellicule ainsi obtenu : prises par un homme dont l'identité exacte reste à ce jour encore inconnue, ce sont ces quatre petites photographies qui ont donc été réalisées, depuis l'intérieur de la chambre à gaz, montrant les fosses à l'air libre où sont jetés et incinérés les cadavres, et puis, figurant une file de femmes dévêtues conduites à la mort.

[54].FOREST, Philippe, « Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* », *Art press 297* « Livres ».

[55].DIDI-HUBERMAN, G., *Op. cit.*, Paris, Éd. de Minuit, 2003, p. 11.

1997) citée par Didi-Huberman, *Op. cit.*, p.29) ou celle de Giorgio Agamben (*Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III,* 1998, trad. P. Alferi, Paris, Rivages, 1999) pour lesquels « *l'impossible dont il est question se retourne en une nécessité éthique particulièrement impérieuse, commandant de parler au nom du silence, transformant ce mutisme même en condition du témoignage* » (Philippe Forest).

D'autres critiques tels que Gérard Wajcman (« De la croyance photographique », *Les Temps modernes*, LVI, 2001, n° 613, p. 47-83), Élisabeth Pagnoux (« Reporter photographe à Auschwitz », *Ibid.*, p.84-108), et Claude Lanzmann (« La question n'est pas celle du document, mais celle de la vérité » entretien avec Michel Guerrin), *Le Monde*, 19 janvier 2001) ont un point de vue tout à fait différent. Il s'agit de ceux qui mettent en avant ce dogme : « *Il n'y a pas d'image d'Auschwitz.* » Pour eux, il n'en reste pas et au cas où on en trouverait malgré tout une (par exemple celles que commente Didi-Huberman), on devrait la tenir pour nulle et non avenue, faire comme si elle n'existait pas, et éventuellement la détruire (selon l'étrange suggestion de Claude Lanzmann).

Ainsi, à l'éloge qu'en propose Didi- Huberman, Wajcman et Pagnoux opposent un refus radical qui a, en effet, toutes les apparences d'un déni∗. Leur argument consiste à poser que l'horreur monumentale de la Shoah étant de toutes façons visuellement inexprimable, toute image qu'on proposerait (et même et surtout l'image donnée pour vraie de l'archive) resterait irréductiblement en-deçà de ce dont on voudrait la voir témoigner. Pis encore, l'image se constituerait en écran (masquant ce qu'elle prétend montrer), voire en fétiche (devenant le support d'une jouissance perverse).

On se rend compte que les deux parties affirment la nécessité d'un témoignage qui soit fidèle à l'expérience de la Shoah et qu'ils s'affrontent seulement sur la question de la forme que doit revêtir cette fidélité. La conclusion de Philippe Forest semble donner raison à Didi-Huberman. Quand bien même l'image reste inévitablement infidèle au « *Réel* », en le trahissant, elle l'exprime malgré tout, le livre et le laisse s'échapper vers la seule voie « *imaginaire* ». Par la parole autant que par l'image, se fabrique une représentation qui doit se vouloir fidèle à l'irreprésentable même et ne peut tout à fait y parvenir.

Toujours dans le domaine du cinéma, il est intéressant de souligner un fait nouveau. Presque tous les films traitant de la Shoah ont mis l'accent sur l'inhumanité des bourreaux face à leurs victimes. Cependant, en 1993 aux USA, Steven Spielberg réalise *Schindler's List* (3 h 17 minutes). Ce film qui échappe aux étiquettes sort dans la version française le 7 avril 2004 sous le titre de *La Liste de Schindler.* Il montre d'une part la dure réalité des camps et de la solution finale et d'autre part la prise de conscience d'Oscar Schindler. Entrepreneur

allemand simple mais astucieux, Schindler rentre à Cracovie en 1939 avec les troupes allemandes. Il va tout au long de la guerre protéger des Juifs en les faisant travailler dans sa fabrique et en 1944 sauver huit cents hommes et trois cents femmes du camp d'extermination de Treblinka. Chaque nom d'ouvrier écrit sur sa liste est un mort de moins à mettre à l'actif de l'Allemagne nazi. Le critique José Evrard[56] note que le film a eu du mal à se faire. Après avoir proposé le sujet à deux réalisateurs (Martin Scorcese, puis Roman Polanski) qui le jugent trop personnel, Spielberg décide de le réaliser lui-même. Le film questionne sur la représentation de la Shoah qui, même si elle n'est pas montrée avec un réalisme extrême, au moins, ce film a permis à toute une génération de cinéphiles de découvrir l'horreur des camps. « *Un véritable devoir de mémoire* », écrit José Evrard.

Si nous avons tenu à parler de la Shoah, c'est que, d'une manière ou d'une autre, elle a inspiré la littérature négro-africaine dans la représentation des violences extrêmes. Nous pensons notamment aux publications sur le drame rwandais de 94. Aussi les écrivains africains, victimes ou témoins, se sont-ils engagés à écrire « *par devoir de mémoire* » ou « *pour témoigner* »[57], comme cela fut le cas des écrivains de la *Shoah*. En outre, les récents travaux sur l'extermination juive réservent une section consacrée au « génocide des Tutsis du Rwanda. »[58] De même, les études sur ce dernier cas, le comparent souvent au premier. Par exemple, dans le colloque « Littérature, médias et génocide au Rwanda » (Metz, du 6 au 8 novembre 2003), Aurélia Kalisky expose sur « *les limites de la 'mémoire mimétique' : des références à la Shoah dans la mémoire 'externe' et 'interne' du génocide des Tutsi du Rwanda.* » Il est également intéressant de mentionner un ouvrage[59] récemment publié dont l'ensemble de réflexions qui le composent a pour objectif de faire comprendre qu'aujourd'hui le génocide doit être appréhendé comme un mal qui dépasse l'espace exigu du Rwanda pour interpeller le fin fond de notre humanité.

∗Ce déni n'a rien à voir avec le « *négationnisme* » dont parle Marcel RUBY, *Le Livre de la déportation. La vie et la mort dans les 18 camps de concentration et d'extermination*, Paris, Édit. Robert Laffont, 1995. Il écrit : « *Paradoxalement, c'est un ancien déporté de Buchenwald, Paul Rassinier, socialiste, qui a probablement été le premier « négationniste », bien avant Faurisson, puisqu'il a nié l'existence des chambres à gaz dans son livre,* Le Mensonge d'Ulysse, *paru en 1950* », p. 10.

[56].Voir le site : *WWW.DVD.CRITIQUES.COM*

[57].On peut lire à ce sujet les articles suivants :
BONNET, Véronique, « La 'prise d'écriture' de Rwandaises rescapées du génocide », *Notre Librairie*, n° 157, Paris, janvier-mars 2005, pp. 76- 81. JOUBERT, Jean-Louis, « 'Horreur ! Horreur !' La violence et l'Afrique selon Joseph Conrad », *Notre Librairie*, n° 148, pp. 84- 89.
Nous mentionnons aussi le n° 138-139 de *Notre Librairie* entièrement consacré aux « écrits du génocide ».

[58].COQUIO, C., *Histoire trouée : négation et témoignage, Op. cit.*

[59].RANGIRA Béatrice Gallimore et KALISA Chantal, *Dix ans après : Réflexions sur le Génocide Rwandais* (Textes réunis et présentés par Rangira et Kalisa), Paris, L'Harmattan, septembre 2005.

b. Quelques cas de violences extrêmes dans le roman négro-africain

Même si le continent africain n'a pas été sérieusement touché par les atrocités de la Seconde Guerre mondiale au même titre que les autres continents, rien ne l'a empêché de souffrir d'autres formes de violences extrêmes. Dans la littérature de langue anglaise, les cas qui ont suscité la réaction des romanciers sont notamment la rébellion Mau-Mau au Kenya, la guerre sécessionniste au Nigeria et l'apartheid en Afrique du Sud.

La rébellion Mau-Mau (1956-1964) qui embrasa le Kenya fut largement commentée, surtout par ceux qui avaient peur que cet « *éden pour tous les Européens, les Asiatiques et les Africains* » ne se transforme « *en enfer par les Maus-Maus* »[60]. Les premiers écrits de l'époque furent inspirés par les colons pour défendre cette cause. Ils n'hésitaient pas à qualifier la rébellion de « *terreur qui fait trembler noirs et blancs* »[61] et à affirmer que la seule perspective était la lutte. L'amplification de ce conflit eut comme conséquence, entre autres, une « *énorme publicité* »[62] concrétisée par la publication de plus de quarante livres[63].

Une autre conséquence - non moins intéressante - est l'élargissement sémantique acquis par l'expression « Mau-Mau » dans la sous-région[64].

L'étincelle fut la nuit du 19 octobre 1952 lorsque le nouveau gouverneur du Kenya, Sir Evelyn Baring, faisait arrêter une centaine de leaders politiques kenyans dont Jomo Kenyatta. Le lendemain était déclaré l'état d'urgence, afin de rétablir l'ordre, menacé surtout dans le territoire des Kikouyous autour de Nairobi. Jacqueline Baldolph nous précise que les colons blancs des hauts plateaux s'inquiétaient des troubles grandissants dont ils attribuaient la source à un complot unique, un mouvement appelé « Mau-Mau »[65]. À partir de cette date, tout le pays allait connaître des années d'épreuves, pris dans une guérilla paysanne et les mesures de plus en plus rigoureuses destinées à en venir à bout. La rébellion des combattants

---

[60].BALDOLPH Jacqueline, *Le Roman de langue anglaise en Afrique de l'Est 1964-1976*, Thèse d'État, Université de Caen, 1981, p. 163. (Sur 822 pages de sa thèse, elle en a consacré 263 à la rébellion Mau-Mau).

[61].JOHN, L. B., *Mau-Mau*, Paris, Amiot Dumont, 1956, p. 33, cité par BALDOLPH, J., *Op. cit*., p. 163.

[62].BALDOLPH, J., *Op. cit.*, p. 163.

[63].Jacqueline Baldolph fait un tableau récapitulatif des ouvrages publiés sur ce sujet entre 1952 et 1977. Elle les classe en quatre groupes : a) 4 œuvres de fiction d'auteurs non africains
b) 19 autres ouvrages d'auteurs non africains
c) 10 œuvres de fiction d'auteurs africains
d) 12 autres ouvrages d'auteurs africains.

[64].MAU-MAU est une abréviation en swahili : *Muzungu Arudi Uraya Mweusi Apate Uhuru* (littéralement : « *Que le Blanc retourne en Europe, que le Noir acquière l'indépendance* »). Au lieu de désigner un mouvement de revendication, l'expression s'est très rapidement transformée en un slogan. Le terme a traversé les frontières du Kenya pour entrer même dans le lexique du kinyarwanda. Un *kimawumawu* (orthographie rwandaise) signifie quelqu'un qui multiplie les mensonges, les farces, les ruses et au besoin, la force pour échapper à une situation difficile ou très risquée. (Ce sens fait sans doute allusion à la témérité et à la détermination des guérilleros Mau-Mau).

de la forêt fut militairement vaincue à la fin de 1956, avec la capture du leader Dedan Kimathi. Néanmoins, toute une décennie devait être marquée par ce conflit car l'état d'urgence ne sera déclaré terminé qu'en janvier 1960, suivi par la libération des derniers prisonniers politiques, peu de temps avant l'indépendance du 12 décembre 1963. Les derniers rebelles, amnistiés, sortiront de la forêt à la fin de 1964. Les statistiques du bilan officiel des pertes humaines civiles se chiffrent de la manière suivante : les tués, 1877 dont 1819 Africains, 32 Européens et 26 Asiatiques ; les blessés, 978 dont 916 Africains, 26 Européens et 36 Asiatiques[66].

Qu'un événement aussi dramatique ait marqué profondément les écrivains du Kenya n'est pas très surprenant, d'autant plus que la majorité d'entre eux est d'origine kikouyou. Le grand romancier de « *la rébellion* » est incontestablement Ngugi wa Thiong'o. Son premier roman, *Weep not, Child* (1964) est plutôt un exposé historique et politique, en contrepoint, un roman didactique, de croissance, bref une œuvre dont la toile de fond est le père humilié. Son second roman, *A Grain of Wheat* (1967) est une œuvre de fiction riche en images colorées et amplifiées dans laquelle tout se fonde sur un témoignage émouvant du conflit. C'est un récit polyphonique où thèmes et métaphores s'enchevêtrent : pouvoir et impuissance, angoisse et culpabilité, regard/parole et sacrifice, désespoir et ironie, etc. Parmi d'autres romans témoignant de la souffrance violente mais aussi de la « *force des humbles* », on retient : *Daughter of Mumbi* (1969) de C. Waciuma qui parle de la douleur, de l'humiliation et de la trahison. *A Taste of Death* (1975) de M. Mwangi revient sur la défaite de la rébellion et sur le nouveau climat politique.

Si les violences enregistrées pendant la rébellion Mau-Mau étaient entre colons et Kenyans, celles survenues au Nigeria étaient entre autochtones. La guerre civile au Biafra a duré 3 ans (1967-1970) mais pour mater les sécessionnistes, elle a coûté des vies humaines, plus qu'il n'en fallait. Cette terrible barbarie n'a pas bouleversé uniquement l'opinion internationale car la littérature nigériane en a été sensible, à travers ses grands porte-parole Chinua Achebe et Wole Soyinka qui a passé 27 mois en prison[67], et qui, à la sortie, prit le chemin de l'exil (1971-1975) pendant lequel il publia *The Man died* (1972). Le romancier non moins fécond Elechi Amadi a publié plusieurs romans dont trois, à savoir : *The Great Ponds*

---

[65].BALDOLPH, J., *Op. cit.*, p. 161.

[66].BUIJTENHUIJS, Robert, *Le Mouvement « Mau-Mau ». Une révolte paysanne et anti-coloniale en Afrique*, Paris, Mouton-La Haye, 1971, p. 343.

[67].La guerre contre les sécessionnistes était dirigée par le général Gowon (Docteur en Sciences politiques). Il a récemment présenté (de façon officielle) ses excuses à Wole Soyinka pour l'avoir mis en prison. (Cf. Alain Ricard, « La Littérature de la réconciliation nationale », sujet de la Conférence tenue à Kigali (KIE), le 8 juin 2005.

(1969), *Sunset in Biafra* (1969) et *Estrangement* (1973) sont consacrés à la guerre tribale qu'il estime « *la plus stupide, la plus destructrice et la plus futile* »[68]. Ken Saro-Wiwa, originaire du Biafra, lui, en fut victime[69]. Sa condamnation à mort suivie de son exécution le 10 novembre 1995, ébahit la communauté internationale qui s'y était opposée, et prouva une fois de plus la froideur impitoyable des seigneurs de cette guerre. Son œuvre la plus touchante qui témoigne de cette cruauté est *Sozaboy*. Ce roman dramatique dont le protagoniste est un jeune soldat qui fait la guerre sans savoir pourquoi, est plus un questionnement sur l'absurdité de celle-ci qu'un simple récit de témoignage. Son roman posthume rédigé en prison *Lemona* perpétue en quelque sorte les cycles de violence dont sont victimes « *les non-protégés* » de la société. Denise Coussy nous fait le point sur la situation d'insécurité qui prévalait au Nigeria à cette époque:

> *Tous les imbroglios judiciaires dans lesquels se trouve impliquée l'héroïne évoquent obliquement mais fortement les multiples machinations dont l'écrivain a été victime lors de son arrestation, de son incarcération et de sa condamnation. Le lecteur sent confusément que ce texte posthume est l'ultime façon que Saro-Wiwa a trouvée pour exprimer sa crainte devant un sort qu'il sentait, lui aussi, lui échapper.*[70]

En Afrique australe, l'apartheid a vulnérabilisé la région pendant une période relativement longue. Ce système issu de la colonisation a enfoncé l'Afrique du Sud dans les années les plus sombres de son histoire entre 1960 et 1990[71]. Il a fait parler de lui-même sur la scène internationale par des articles, des films, des représentations théâtrales et de nombreux livres. Toutefois, la passion des opprimés convergeait davantage à la conspiration de silence, de ruse et d'exil[72], mais aussi à passer aux actes. C'est ce que Kossi Efoui semble insinuer :

> *Écrire contre (sur, sous, au temps de) de l'apartheid n'était pas uniquement lié à une prise de conscience idéologique ou morale du conflit social. C'était d'abord, pour l'écrivain, le corps à corps avec un mot, apartheid.*[73]

---

[68].« Elechi Amadi : la guerre, fossoyeuse de la spiritualité », Propos recueillis par Denise Coussy, *Notre Librairie* n° 140, pp. 96-98.
[69].KANGNI, Alem, « A Ken Saro-Wiwa », *Notre Librairie*, n° 140, pp. 28-29.
[70].COUSSY, D., « *Lemona* de Ken Saro-Wiwa. Traduit de l'anglais par Kangni Alem. Paris, Éditions Dapper, 2002 ». Note de lecture, *Notre Librairie*, n° 148, *Op. cit*., p. 19.
[71].Ailleurs en Afrique, c'est la période des « *guides providentiels* » qui se disputent « *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* » (Tchicaya, 1987) sous « *Les Soleils des Indépendances* » (Kourouma, 1970).
[72].WABERI, A., « Écrivains d'Afrique du Sud : penser l'apartheid dix ans après… », *Notre Librairie*, n° 157, pp. 120-123.
[73].EFOUI, K., « La Mise à jour », *Notre Librairie*, n° 148, *Op. cit.*, p. 7.
∗Albie Sachs a étudié le droit et l'a exercé à Cape Town, jusqu'à son départ forcé en exil en 1966. Il a enseigné dans les Universités de Southampton, Columbia et Maputo (où il a été victime d'une explosion d'une voiture piégée en 1988). Leader de l'ANC, il a joué un rôle clé dans la mise en place d'un gouvernement de transition. Il a publié notamment *The Soft Vengeance of a Freedom Fighter* (Grafton, 1990).

Ce point de vue corrobore les discours d'exhortation à la lutte - armée - contre le racisme et pour un accès à la dignité humaine, discours prononcés par les partisans de l'ANC. Voici par exemple ce que nous lisons dans le discours d'Albie Sachs∗, *Preparing ourselves for freedom* (1989) :

> *In the case of a real instrument of struggle, there is no room for ambiguity : a gun is a gun is a gun, and if it were full of contradictions, it would fire in all sorts of directions and be useless for its purpose.*[…] *What are we fighting for, if not the right to express our humanity in all its forms, including our sense of fun and capacity for love and tenderness and our appreciation of the beauty of the world ? There is nothing that the apartheid rulers would like more than to convince us that because apartheid is ugly, the world is ugly.*[74]

Toute la population noire sud-africaine est passée au crible des violences quotidiennes : la ségrégation raciale, les arrestations arbitraires, les emprisonnements, les tortures, les disparitions, les massacres[75], etc. Les écrivains sud-africains avaient du pain sur la planche. Toutes ces formes de violence ont été représentées dans leurs œuvres de fiction, le théâtre s'étant taillé la part du lion. Il faut noter cependant que, du temps de l'apartheid, les pièces de théâtre étaient beaucoup plus jouées dans les pays étrangers qu'en Afrique du Sud. On peut citer deux figures très connues de la dramaturgie sud-africaine : Maishe Mapunya a enseigné les arts dramatiques à l'Université de Witwatersrand (Johannesburg). Il a publié une anthologie de cinq pièces de théâtre, intitulée *Doing Plays for a Change* (Witwatersrand University Press, 1995). Zakes Mda a lui aussi enseigné les arts dramatiques aux Universités de Vermont et de Witwatersrand. Il a publié *When People Play People : Development Communication through Theatre* (Witwatersrand University Press and Zed Books, 1993). Il a écrit un roman : *Ways of Dying* (Oxford University Press, 1995). On peut citer également Lewis Nkosi, professeur de littérature africaine dans plusieurs universités (en Afrique du Sud, en Zambie et aux États-Unis). Son roman publié sous l'apartheid est *Mating Birds* (Ravan and Constable, 1986). Miriam Tlali est la première femme noire sud-africaine à avoir publié un roman en Afrique du Sud : *Between Two Worlds*[76]. Mais elle a à son actif d'autres œuvres de fiction telles que *Amandla* (Johannesburg, Ravan, 1980), *Footprints in the Quag : Stories and*

---

[74].ATTRIGDE Derek and JOLLY Rosemary, *Writing South Africa. Literature, apartheid, and democracy, 1970-1995*, New York, Cambridge University Press, 1998, p. 240.

[75].On se souvient du massacre des enfants de Soweto le 16 juin 1976 qui manifestaient contre l'introduction de l'afrikaans comme langue d'enseignement dans leurs écoles. En tout, 575 personnes y ont trouvé la mort, massacrées par les agents de la police. Une année plus tard, en septembre 1977, Steve Biko, leader de la BCM (Black Consciousness Movement) mourut en détention suite aux tortures. Il était la 46e personne morte en détention au cours de cette même année. C'est également dans cette année que le Conseil des Nations Unies imposa l'embargo sur les armes au gouvernement sud-africain dirigé par P. W. Botha.

[76].Les auteurs que nous citons (Attridge & Jolly) n'ont mentionné ni le lieu ni la date de publication.

Dialogues from Soweto (Cape Town, David Philip, 1989). Nous citons enfin Gillian Slovo, *Close Call* (London, Michael Joseph, 1995). Ce roman met l'accent sur les violences urbaines (disparitions, assassinats) derrière lesquelles se cachent la main du pouvoir.

La littérature lusophone fait cas, elle aussi, de la violence perpétrée pendant les guerres de libération, entre autres au Mozambique et en Angola. Ce dernier fut néanmoins le théâtre de scènes successives de violence, de la colonisation jusqu'à la mort du dernier chef rebelle Jonas Savimbi. Presque toutes les œuvres de fiction ne parlent que de cette douloureuse réalité historique. Deux auteurs retiennent particulièrement notre attention. Tout d'abord, Manuel dos Santos Lima[77]. Il puise son inspiration dans son expérience personnelle doublée d'une connaissance profonde du monde africain et d'une vaste culture européenne, acquise au fil des années[78]. Son œuvre traverse manifestement trois périodes : l'époque coloniale, la lutte de libération et la post-indépendance servent de cadre à l'activité d'une multitude de personnages.

As sementes da Liberdade (1965) inaugure la trilogie des romans de Lima. Il y raconte la société coloniale d'une petite ville de l'intérieur de l'Angola, sorte de microcosme au sein duquel se focalisent toutes les différences raciales et sociales. Nourrie des souvenirs de l'auteur qui, cependant, transfigure les personnages réels par la magie de la fiction, l'œuvre fustige l'oppression coloniale portugaise, exercée contre les indigènes[79]. *As lagrimas e o vento* (1989, 2^{e} éd.), son deuxième roman relate la vie en Angola, à l'époque de la lutte de libération. Alors que la troupe portugaise s'emploie à maintenir l'ordre colonial, la vie des maquisards s'organise pour mettre fin à la société mise en place par le colonisateur. Dans cette guerre larvée de violence, se déroulent les diverses opérations des militaires et des rebelles qui ne s'affrontent directement qu'en de rares occasions. *Os Anσes e os mendigos* (1984) marque un virage accentué vers le symbolique. Dans un pays présenté comme la Côte d'Argent, derrière lequel transparaît l'Angola, se déroule l'ascension d'un homme d'abord leader de la lutte pour l'indépendance puis dictateur mégalomane, épris de pouvoir absolu. La montée en puissance, ponctuée de violence et d'excès, se termine en drame par l'assassinat du Président, de la main de son secrétaire, lui-même mis à mort par des révoltés. Au-delà de la fable, il va sans dire que maints détails nous ramènent à la vie politique de l'Angola et que derrière les événements de la fiction se profilent des faits réels. Le quatrième roman, *O*

[77].Voir la communication de Marie-Françoise BIDAULT, « Manuel dos Santos Lima : Une littérature-témoignage, pp. 272- 293 », *Les Champs littéraires africains*, (Textes réunis par Romuald Fonkoua & Pierre Halen avec la collaboration de Katharina Städtler), Paris, Karthala, 2001.
[78].Il a quitté l'Angola à l'âge de 12 ans pour faire des études secondaires et universitaires au Portugal.
[79].BIDAULT, M.-F., *Op. cit.*, p. 277.

Buraco (le trou), symbole de l'état du pays après de longues années d'indépendance, il évoque la perte des repères traditionnels qui bouleverse la société actuelle d'un Angola en ruines.

C'est ce même pays qui revient dans le roman de José Eduardo Agualusa, *La Saison des fous*[80], traduit du portugais par Michel Laban, Paris, Gallimard, 2003. Ce livre tente de reconstruire l'histoire de l'Angola dans le chaos de la guerre de décolonisation et des guerres civiles. Un journaliste-narrateur entreprend de percer le mystère qui entoure la disparition de la poétesse et historienne Lidia Ferreira do Carmo dont la vie est intimement liée aux événements tragiques de l'Angola contemporain. Lidia est issue de plusieurs générations incestueuses où les femmes sont les seules survivantes. Elevée par son grand-père à Luanda, elle côtoie ceux qui seront les acteurs historiques de la lutte pour la libération. Ses multiples voyages (Portugal, Allemagne, Brésil et Guinée) renforcent son engagement politique. En 1961, la lutte armée éclate : c'est le début de la guerre pour l'indépendance qui durera quatorze ans, le Portugal s'obstine dans une guerre atroce. Les différents mouvements soutenus tour à tour par les Américains, les Cubains et les Russes ne trouveront pas d'accord. Lidia ainsi que le narrateur seront emprisonnés à Luanda. À l'indépendance proclamée en novembre 1975 succède la guerre civile qui ravage le pays pendant des décennies. Ce témoignage poignant nous permet de tourner la page sur la littérature de la violence due en grande partie aux guerres civiles dans les zones anglophone et lusophone :

> *Nous sommes en ruine, comme ces maisons. Je parle de ce que nous sommes à l'intérieur : sur les genoux. Mangés par la lèpre, la vase, une immense fatigue. Pour certains, c'est la haine qui les soutient. Pour d'autres, même pas ça : ils attendent. Qu'au moins le feu arrive et nous nettoie jusqu'aux os. Jusqu'à l'âme. Je marche le long de ces rues et, ce que je vois, ce sont des cadavres. Ils sont tous morts. L'un deux passe devant moi. Je lui dis : « Tu es mort ». Et il rit. Il a la peau sur les eaux.*[81]

Ce parcours succinct nous permet également d'évoquer les violences qui se sont produites dans la Corne de l'Afrique qui a été pendant plusieurs décennies le théâtre de nombreux conflits et sanglants : Éthiopie contre Érythrée, Somalie contre Ethiopie à propos de l'Ogaden, sans compter les conflits et divisions internes de ces pays. Même Djibouti qui formait un havre où échouaient les réfugiés de tous bords, a fini par se déchirer aussi dans une lutte inter-ethnique violente en 1991-1993. La littérature ne pouvait pas rester muette sur cette spirale tragique et sur cette tourmente destructrice. C'est l'objet de *Maps* (de l'Éthiopien Nuruddin Farah) publié à Londres en 1986 et traduit en français en 1995 sous le titre *Territoires*. Le

[80].Voir la « Note de lecture » d'Élisabeth Monteiro Rodrigues, *Notre Librairie*, n° 150, Paris, 2003, p. 121.

Djiboutien Abdourahman Waberi en parle dans son court récit (87 pages), *Rift routes rails* (Paris, Gallimard, 2001). Il remet en scène « *ceux que le destin chasse sur les routes, aussi bien vers et à travers les pays riverains du Rift, que hors de ses frontières* »[82]. Son compatriote Idris Youssouf Elmi dans les nouvelles *La Galaxie de l'absurde* (1997) évoque l'éclatement intérieur de la Somalie du dictateur Syad Barré qu'il appelle « *le Diseur disgracié* »[83]. Ce titre nous fait penser à « Diarra » dans *Le Diseur de vérité*[84] d'Ahmadou Kourouma.

Nous passons ainsi de la Corne de l'Afrique à l'Afrique de l'ouest où la production littéraire est très prolifique[85]. À l'instar d'Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* (Paris, Le Seuil, 1970), le romancier ghanéen Ayi Kwei Armah critique avec violence les régimes issus des indépendances dans son premier roman *The Beautyful Ones are not yet Born* (Londres, Heinemann, 1969), traduit en français sous le titre de *L'âge d'or n'est pas pour demain* (Paris, Présence Africaine, 1976).

Ce titre est en fait une inscription à l'arrière d'un autobus dont les lettres ont été soigneusement disposées en forme ovale. Pour passer au barrage des policiers, le chauffeur de l'autobus est contraint de « *comprendre* » le geste du policier qui lève lentement la main et la porte à sa bouche[86]. Il comprend qu'il doit lui donner discrètement de l'argent (sous ses papiers). Quand l'autobus repart, le témoin de la scène, un « *homme* » anonyme voit les mots se dérouler en une sorte d'arabesque, puis disparaître. Mais seule la mélodie de ces mots lui

---

[81].*La Saison des fous*, p. 253, cité par RODRIGUES, E. M., *Op. cit.*, p. 121.
[82].RAMAROSOA, Liliane, « Note de lecture », *Notre Librairie*, n° 144, *Op. cit.*, p. 137.
[83].DIOP, Samba (s/dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 314.
[84].La pièce de théâtre *Le Diseur de vérité* (1996, Éditions Acoria) a été rédigée après le retour d'Algérie pour la Côte d'Ivoire en 1974. Ahmadou Kourouma situe la scène dans un pays soumis à l'arbitraire et aux mensonges, à la « *répression dans le sang* » (p. 13). Diarra, mégalomane ridicule se retrouve un jour à la tête d'un État parce qu'il « *parlait ; parlait aussi bien qu'un occupant esclavagiste* » (p. 14). Toute la « *race Séguéto a crié victoire* » car elle venait d'avoir son « *diseur de vérité* », son « *prophète* », son « *guide* ». Le griot Djéliba l'appelle le « *héros des héros* », le « *libérateur* ». Et Diarra se présente à son tour comme « *le meilleur parleur, l'ancien rebelle, le seul connaisseur… de la dignité qui a tous les droits : même celui d'être cruel, qui attribue la richesse, l'honorabilité ; le chef par destinée et par la volonté d'Allah ; le plus beau, le plus fort, le plus…* » (p. 17). Pourtant, le pays de Diarra est divisé en deux clans. Le clan des privilégiés que « *le diseur de vérité a comblé chacun d'eux de richesses et de qualités* ». Ce clan rassemble « *les amis, les parents, les gens de sa tribu, les proches du diseur de vérité* » (p. 11). Le clan des démunis habillés de haillons gris, se présente ainsi : « *Nous constituons la multitude ; les autres, les travailleurs et les chômeurs ; les affamés, les toujours trompés. Nous sommes nés loin et étrangers au diseur de vérité* » (p. 11). Kourouma n'a pas besoin de la langue de bois pour mettre à nu le despotisme, le favoritisme, la répression et d'autres maux qui ont caractérisé les pouvoirs post-coloniaux. Cette pièce lui vaut un nouvel exil, cette fois-ci pour 20 ans. Il rentrera en 1994, à l'âge de la retraite.
[85].La barrière linguistique est essentiellement politique dans cette sous région car les écrivains anglophones et francophones, tous désapprouvent les pouvoirs répressifs et les guerres civiles sporadiques qui embrasent la région. En outre, les pays francophones ont pour voisins les pays anglophones ou vice-versa : Togo, Ghana, Côte d'Ivoire, Libéria/ Sierra Leone, Guinée.
[86].Chez Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* (Paris, Le Seuil, 2000), il s'agit de « *mouiller les barbes des policiers* » (p. 42).

reste. Le désenchantement d'Armah le condamna « *non pas à l'internement en asile psychiatrique mais à une vie d'errance à travers le monde* »[87].

Ahmadou Kourouma est incontestablement le romancier le plus virulent dans la dénonciation de la violence exercée aux « *démunis* » par les « *privilégiés* ». En effet, toute son œuvre rend compte des « *dérives de l'Afrique moderne, et de leur coût en vies humaines, avec une sorte de détachement humoristique qui entretient des rapports de violence avec les discours humanistes autorisés* »[88]. Afin d'exprimer son amertume et la désillusion des indépendances, son humour consiste à recourir, dans *Les Soleils des indépendances*, aux métaphores animalières. Par exemple, Fama devient un analphabète « *comme la queue d'un âne* » (p. 23), un homme qui « *pèse moins qu'un duvet d'anus de poule* » (p. 138). L'humour est entrecoupé d'une « *écriture cruelle* »[89] qui lui permet de dévoiler les pires réalités et de témoigner de la douleur devenue le pain quotidien des siens[90]. Ludovic Emane Obiang établit un parallélisme antithétique entre deux époques décrites par Kourouma dans son premier roman :

> *Aux anciens colonisateurs se sont substitués les politicards autochtones. Au lendemain des nuits arrosées, le réveil est brutal parmi le martèlement des bottes et le cliquetis des armes : à la faveur des ténèbres les anciennes colonies se sont transformées en de sordides dictatures* […]. *Aux sages des premiers romans se sont substitués les illuminés des temps modernes, prophètes de malheur, « fous » désopilants, extralucides désabusés, et les héros occasionnels se cherchent dans les professions libérales, médecins, avocats, instituteurs, contraints de soutenir à eux seuls la voûte d'un monde qui s'effondre.*[91]

Ahmadou Kourouma se montre en quelque sorte nostalgique des temps anciens. Même s'il ne regrette pas ouvertement la politique coloniale, son roman laisse croire qu'il la préférerait à la politique post-coloniale qui, selon lui, n'a fait qu'entretenir les inégalités sociales, créer un univers de suspicion, de misère, de mensonges, de malheur et de désespoir.

Dans son second roman, *Monné, outrages et défis* (Paris, Le Seuil, 1990), Kourouma rend hommage aux milliers de morts sur le chantier du chemin de fer « *offert* » à Djigui, roi

---

[87].WHYTE, Philip, « Ayi Kwei Armah : volonté militante et intransigeance », *Notre Librairie*, n° 142, p. 103.
[88].GARNIER, X., *Op. cit.*, pp. 54-58, *Notre Librairie*, n° 148.
[89].*Ibidem.*
[90]. La douleur est permanente dans les romans de Kourouma. Dans *Allah n'est pas obligé*, le mot revient plusieurs fois. Par exemple, à la page 17, Birahima évoque la souffrance de sa mère : « *Maman hurlait de douleur. L'ulcère saignait.* […] *Et un autre matin elle arrêtait de jouer et pleurait de douleur et s'étranglait de sanglots* ». La grand-mère de Birahima, autrement dit la belle-mère somme sadiquement à la souffrante ces mots : « *Tu devrais remercier Allah de sa bonté. Il t'a frappée ici sur terre pour des jours limités de douleurs. Des douleurs mille fois inférieures à celles de l'enfer. Les douleurs de l'enfer que les autres condamnés, mécréants et méchants souffriront pour l'éternité.* » (p. 18).
[91].OBIANG, Ludovic Emane, « Fiction littéraire et représentation du monde dans le roman francophone subsaharien : Le silence des oiseaux de pluie », *Notre Librairie*, n° 144. , Paris, avril- juin, 2001, pp. 33-39.

centenaire d'avant l'arrivée des Blancs. C'est un roman « *historique* », comme le note Madeleine Borgomano[92], qui « *figure dans son énonciation même, la perplexité qu'elle engendre en multipliant et en brouillant les voix narratives et les consciences* ».

Son troisième roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages* (Paris, Le Seuil, 1998) perpétue aussi le même cycle de violence. Aux brouillages et distorsions introduites par la colonisation, Kourouma oppose le désordre créé par les pouvoirs corrompus, un désordre aggravé jusqu'au chaos catastrophique qui s'installe à la fin de ce roman. Le « *danseur* » principal du « donsomana »∗ est le dictateur Koyaga qui « *lit péniblement et écrit difficilement : il reste un gros primaire* » (p. 96). Sous l'empire de la force brute, « *les diplômes sont devenus dérisoires* »[93]. Koyaga a appris de l'Occident, au cours des « *guerres coloniales* », le maniement des armes modernes, bien plus efficaces que « *les arcs des hommes nus* ». Utilisé comme mercenaire dans des « *guerres absurdes* », il a aussi appris le cynisme et le mépris de la vie : « *la seule chose que le maître-chasseur savait faire et bien faire, c'était tuer.* » (p. 96).

Maclédio, son « *Ministre de l'Orientation* » (p. 9), a suivi les cours de « *l'École Primaire supérieure de la colonie* » (p.123), a préparé ensuite un « *mémoire sur la civilisation paléonégritique.* » (p.151). Sa « *thèse* » *(plagiée) est restée au stade des « brouillons.* » (p.154). Bref, c'est un « *intellectuel* » par comparaison avec le « *rustre de militaire* » (p.115) qu'est Koyaga. Celui-ci exerce son « *pouvoir autoritaire* » sur le « *peuple résigné* » grâce au « *régiment des bilakoros déscolarisés.* » (p. 325). C'est ce régiment qui est considéré comme un troisième danseur dans le roman.

Le reste de la population des déscolarisés « *se répand dans les marchés et les rues des villes.* » (p. 326). C'est un « *monde hétéroclite et mûri par les épreuves, les injustices et les mensonges.* » Les déscolarisés « *sont des besogneux prêts à tout et à tout faire. Sans morale ou principes, ... ce sont eux qui sont les pickpockets, ... qui braquent et assassinent.* » (p. 327).

La montée de l'insécurité, de l'instabilité et les innombrables victimes « *liquidés* » par le régime de Koyaga sont des formes de violences que Kourouma décrit dans un style agressif. Mwatha Musanji Ngalasso qualifie ce style de « *violence verbale* » présente dans les

∗Le « donsomana » est un chant expiatoire exécuté et dansé pendant le « donso-ton » : résistance à l'oppression, lutte contre l'esclavage, égalité et fraternité (p. 293).

[92].BORGOMANO, M., « La Place des savoirs dans l'œuvre de Kourouma », *Notre Librairie*, n° 144, pp. 21-25.

[93].*Ibidem.*

jurons, les insultes, les injures et d'autres gros mots « *définissables essentiellement par leur caractère de transgressions gratuites* »[94].

Le quatrième roman, *Allah n'est pas obligé*, non seulement reste fidèle à l'imaginaire dénonciateur, mais aussi place Kourouma du côté des laissés-pour-compte et fait de lui le porte-parole des « *bilakoros déscolarisés* »∗ condamnés par le destin à mener une « *vie de merde de damné* » (p. 13) dans les rues ou dans les guerres. Birahima aux allures de héros répète tout le long de son récit qu'il est « *l'enfant de la rue sans peur ni reproche, the small-soldier* ». Son père « *est crevé quand il roulait encore à quatre pattes* » (p. 29). Sa mère qui « *marchait sur les fesses* » (p. 14) est morte d'un ulcère quand il avait à peu près douze ans. Circoncis et initié à la hâte, il ne peut malheureusement partir avec sa future tutrice, tante Mahan au Libéria. Sous la menace de son ancien mari, elle repart clandestinement pendant la nuit.

L'homme qui se propose d'accompagner Birahima pour rejoindre Mahan est Yacouba alias Tiécoura, le grigriman féticheur musulman fabricant d'amulettes, le bandit boiteux, le multiplicateur des billets, le marabout devin (p. 39). Yacouba part avec l'espoir de faire fortune au Liberia et en Sierra Leone. Dans ces pays où la convoitise des contrées aurifères est le plus souvent à la base des combats sanglants, les gens « *meurent comme des mouches* » mais les marabouts qui savent « *sortir un poulet de leur manche* » gagnent « *beaucoup d'argent ; trop de dollar* » (p. 50).

Au-delà des frontières, Birahima découvre la guerre tribale : « *quatre bandits de grand chemin : Doe, Taylor, Johnson, El Hadji Koroma, et d'autres fretins de petits de bandits.* » (p. 53). Ils engagent des enfants-soldats qui massacrent les habitants et emportent, comme salaire, tout ce qui est bon à prendre. Les fétiches aidant, tout leur est permis : les scènes de vol, de viol et de violence se succèdent. La description du supplice infligé à Samuel Doe par le Prince Johnson et son commando (p. 144) précède le viol, par ce Prince, de Marie-Béatrice, « *la sainte, la mère supérieure de la plus grande institution religieuse de Monrovia* » (p. 146).

Birahima a tout vu et peut-être a tout fait. Avant de prendre la route d'Abidjan, il se rend sur la fosse commune où la tante Mahan a été jetée. La prière est dirigée par Yacouba. Il rentre avec quatre dictionnaires (offerts par Sidiki) qui lui « *servent pour ce blabla.* » (p. 231). Le chaos qui règne tout le long de *Allah n'est pas obligé* s'adapte à un langage de quelqu'un

---

[94].NGALASSO, M. M., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 148.

∗ Ce roman est dédié, au premier rang, aux enfants de Djibouti. C'est à leur demande que ce livre a été écrit. Cependant, on le comprend bien, les enfants de Djibouti représentent tous les enfants - ou qu'ils soient, sur le continent ou ailleurs - victimes des barbaries des adultes, des guerres civiles et d'autres violences extrêmes qui « *brisent leurs rêves* ».

qui a « *coupé cours élémentaire deux.* » (p. 9). Toutefois, les multiples procédés transgressifs remplissent dans ce récit entre autres la fonction référentielle (nommer l'innommable, dire l'indicible), la fonction expressive (extérioriser les sentiments intérieurs du sujet parlant ou écrivant) et la fonction impressive (blesser la victime ou choquer le lecteur, en tout cas l'influencer de quelque manière)[95].

Les guerres tribales en Afrique de l'ouest n'ont pas été plus féroces que les conflits politiques au Soudan et au Tchad. Dans le premier, les massacres à caractère ethnique ont ravagé des villages entiers. Les habitants ont été sauvagement abattus et les maisons ont été brûlées. Au Tchad, les seigneurs de guerre[96] se sont succédé au pouvoir après avoir laissé, tour à tour, des tas de fosses communes derrière eux ou après avoir marché sur des charognes.

Le poète et romancier tchadien Bena Djangrang Nimrod dans *Les Jambes d'Alice* (Arles, Actes Sud, 2001) célèbre certes l'amour, le désir, le plaisir, la beauté de « *cette fille, au plus secret de son ventre* » (p. 37) mais il fait aussi de son roman un véritable pamphlet contre la guerre meurtrière et destructrice. Écrit à la 1ère personne, ce récit prend la forme d'un témoignage contre « *l'anti-amour* ». La population en proie à la guerre civile est soumise aux déplacements intempestifs. Elle ne peut, ni enterrer « *la majorité des soldats écrasés par des bombes au napalm* », ni faire « *le deuil des amis.* » (p. 138).

À la manière de Kourouma, de Monénembo ou de Saro-Wiwa, Emmanuel Dongala nous livre *Johnny chien méchant* (Paris, Le Serpent à Plumes, 2002). Deux voix narratives, deux visions antithétiques de l'univers de la guerre sont confrontées dans ce roman. Deux adolescents âgés de 16 ans affrontent le destin sur des voies différentes. L'un est son « *acteur* » inconditionnel, l'autre en est la victime tenace et persévérante. Lui, un garçon milicien, un de ces « *vaillants combattants de la liberté* » de son pays, est indifférent à sa propre férocité. Il n'a pas de nom mais s'attribue de titres successifs dont Johnny Chien Méchant. Elle, jeune fille devenue précocement mère (elle adopte un enfant à qui elle a donné son prénom), ne s'obstine pas « *dans sa reconnaissance de l'autre, et dans sa volonté de construire en maîtrisant son destin, et de protéger, et tant qu'elle peut, sa famille* »[97]. Quand elle était encore sur le banc de l'école, elle ambitionnait de devenir ingénieur.

---

[95].NGALASSO, M. M., *Op. Cit.*, *Notre Librairie*, n° 148.

[96].En 1969, menacé par la rébellion (dirigée par le docteur Abba Siddick, le chef du Frolinat) qui gangrène le Nord et l'Est du territoire, le président Tombalbaye refuse de négocier avec elle. Six ans plus tard, les rebelles dirigés par Hissène Habré l'assassinent. En mars 1980, la guerre civile éclate à N'Djamena entre Goukouni Oueddeï, chef du gouvernement et Hissène Habré, ministre de la Défense. Celui-ci le chasse pour se faire proclamer président le 21 octobre de la même année. (*Cf.* JOLLY, Jean, *Histoire du continent africain. Des origines à nos jours*, tome 2, Paris, L'Harmattan, 1989, pp. 101-133).

[97].CHEMLA, Yves, « Note de lecture », *Notre Librairie*, n° 150, Paris, avril- juin 2003, p. 126.

Johnny, quant à lui, se croit déjà « *intellectuel* » car il est le seul supplétif du commando à avoir atteint le niveau scolarisé du CM1. A travers ce personnage, les valeurs se dégradent : « *La veulerie devient une forme de courage, l'humiliation est une marque de fierté, le viol une apparence de respect* »[98]. Il s'affuble de fétiches derrière lesquels il se cache pour provoquer l'effroi, pour se transformer en bête féroce et se livrer à des actes insensés et inhumains. Laokolé, elle, désorientée par la violence des hommes, fuit et s'enfonce dans la nuit forestière, au cœur des ténèbres de l'enfer. Ce chemin la mènera à une « *terre promise* » où elle va reconstruire l'ordre du monde en ouvrant une école dans un camp de réfugiés.

Emmanuel Dongala démontre, une fois de plus, que les qualificatifs d'horrible, de désastreuse, de catastrophique, ne suffisent plus pour décrire les guerres tribales en Afrique, car « *force est de reconnaître que la réalité peut, aujourd'hui, dépasser la fiction* »[99]. Comme les écrivains cités, il n'oublie pas de pointer du doigt la main des puissances occidentales qui, quand elle n'attise pas le feu, se retire pour ne pas s'entacher de cette affliction. Nonobstant, « *de cette cacophonie bruyante et ténébreuse, de cette plongée à la fois si proche et si opposée dans l'horreur, émerge peu à peu le souffle puissant d'un roman de formation pour les temps incertains* »[100].

Nous ne pouvons pas évoquer tous les cas de violences extrêmes dont le souvenir amer reste la désolation honteuse d'une Afrique livrée à la merci de ses propres rejetons métamorphosés en tyrans cyniques. Aussi voit-on les écrivains, « *hommes de bonne volonté* », « *re-créer* » les événements, non pas pour en produire des œuvres sensationnelles, mais plutôt pour les dénoncer « *violemment* » dans une écriture qui laisse des frissons au lecteur.

Dans la littérature africaine francophone, deux formes de violence apparaissent. Il s'agit, d'une part, de celle qui provient des guerres civiles et qui donne naissance à une « *littérature de maquis* » ; d'autre part, de celle vécue au quotidien, principalement dans les villes, due à la misère insupportable ou à l'insécurité croissante causée par les multiples exactions des pouvoirs en place. L'homme lucide se voit obligé de vivre dans la crainte et la torpeur. Seuls les chiens et les fous peuvent raisonner, circuler librement, prendre la parole où les autres se sont tus. Tels apparaissent les personnages protagonistes de nombreux romans de la « jeune génération » qui témoignent de cette triste réalité. Citons entre autres *La Folie et la Mort* (Paris, Présence Africaine, 2000) de Ken Bugul, *Temps de chien* (Paris, Le Serpent à

---

[98].*Ibidem*.
[99].BONI, Tanella, « Violences familières dans les littératures francophones du Sud », *Notre Librairie*, n° 148, pp. 110-115.
[100].CHEMLA, Y., *Op. cit.* , p. 126.

Plumes, 2001) de Patrice Nganang, *Kouty, mémoire de sang* (Paris, Gallimard, 2002) de Aïda Mady Diallo ou *Le Destin volé* (Paris, Présence Africaine, 2003) de Jean-Roger Essomba .

La propension à l'invraisemblance, à la démesure et à la « *carnavalisation* »[101] du récit constitue la nouvelle « arme » libératrice des écrivains contemporains pour discréditer les « chefs d'orchestre » de la violence. Le terme d'écrivain « engagé » ne convient plus. L'écrivain actuel est appelé à abandonner les voies et/ou voix de la première génération pour être un écrivain « *engageant* »[102].

La première partie de ce travail se propose de faire une analyse générale de quelques romans axés sur les deux formes de violence. La fiction romanesque de base sur laquelle porte notre étude ne demeure pas en reste. Elle puise, quant à elle, son inspiration dans une violence singulière et inattendue, survenue dans un contexte géographique particulier.

Le Corpus et la problématique

Notre recherche ne vise pas à faire une fresque de toutes les littératures africaines sur la violence. Elle ne voudrait pas non plus se consacrer à toute la fiction romanesque écrite en français, ce qui, par ailleurs, serait une entreprise vaste et ambitieuse. Notre analyse porte plutôt sur trois œuvres romanesques publiées au cours de la même année (2000) et plus précisément dans le cadre du projet initié par Fest'Africa (Festival de littérature négro-africaine, Lille) en 1998 : « *Rwanda : écrire par devoir de mémoire.* » Il s'agit de *L'Aîné des orphelins* (Paris, Le Seuil) de Tierno Monénembo, de *Murambi le livre des ossements* (Paris, Stock) de Boubacar Boris Diop et de *La Phalène des collines* (Paris, Le Serpent à plumes) de Koulsy Lamko∗. Le choix de ces trois romanciers, nous le verrons, n'est pas le fruit de la gratuité. Ce choix nous est dicté fondamentalement par les raisons suivantes.

Hormis quelques pièces de théâtre et de rares courtes nouvelles, jusqu'à l'heure actuelle, le Rwanda ne connaît véritablement qu'une seule œuvre romanesque écrite en français : *Mes transes à trente ans* (Astrida, Groupe Scolaire, 1955, 487 p.) de Xavier Nayigiziki[103]. Même si ce roman retrace les multiples pérégrinations du narrateur dans les

---

[101].CHEVRIER, J., *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999, p. 113.
[102].*Ibidem*., p. 115.
∗Dorénavant, de peur de surcharger les notes infrapaginales et surtout par souci de clarté, les citations tirées des trois romans constitutifs de notre corpus sont suivies directement par les sigles et les pages entre parenthèses. Voici les sigles utilisées : *L'Aîné des orphelins* (AO), *Murambi le livre des ossements* (MLO) et *La Phalène des collines* (PC).
[103].Né à Mwulire (Butare) le 2 septembre 1915, il reçoit à la naissance le nom de Nayigiziki (= Qu'ai-je bien pu faire à Dieu ?). Après ses études primaires chez les sœurs blanches, il fait des études à Save. Marié à dix-huit

pays voisins, notamment en Ouganda, son cadre géographique est avant tout le Rwanda. Que d'autres romanciers, non rwandais, quarante-cinq ans après, reprennent le même cadre qui, avouons-le, est très peu connu dans les sphères littéraires francophones, cela paraît intéressant. Bien évidemment, les contextes référentiels sont fort différents. Nayigiziki a écrit dans un contexte colonial et son œuvre « autobiographique » est une sorte de quête d'identité sociale d'un homme sans repère, alors que pour les trois romanciers, leurs publications font référence à la tragédie rwandaise de 1994.

Le point d'intersection et le lieu de convergence sont les mêmes pour les trois écrivains. Ils partent/ traitent d'un même référent (une violence extrême « *indescriptible* ») et à l'horizon, se profile leur but commun : « *lutter contre l'oubli du génocide rwandais, comprendre et susciter une réflexion sur les mécanismes qui ont conduit à cette tragédie, promouvoir une liberté de pensée qui concourt à prévenir la réalisation d'une telle horreur humaine en Afrique ou ailleurs* »[104]. Toutefois, ces auteurs ont été choisis en fonction de leur expérience dans le domaine de l'écriture romanesque et leurs oeuvres témoignent respectivement de cette particularité.

Tierno Monénembo (de son vrai nom Thierno Saïdou) est né le 21 juillet 1947 à Porédaka en Guinée. En 1969, il quitte son pays, fuyant la dictature de Sékou Touré. Il passe par le Sénégal et la Côte d'Ivoire avant de rejoindre la France en 1973 afin de poursuivre ses études. Il est nommé docteur ès sciences après avoir présenté une thèse en biochimie à l'Université de Lyon. Il va par la suite enseigner au Maroc et en Algérie. Il publie son premier roman (*Les Crapauds-brousse*) en 1979. Son œuvre entièrement romanesque est publiée à Paris par la même maison d'édition (Le Seuil). Ses romans traitent souvent de l'impuissance des intellectuels en Afrique et des difficultés de vie des Africains en exil en France. Il compte à son actif neuf romans : *Les Ecailles du ciel* (1986), *Un Rêve utile* (1991), *Un Attiéké pour Elgass* (1993), *Pelourinho* (1995), *Cinéma* (1997), *L'Aîné des orphelins* (2000), *Peuls* (2004) et très récemment, *Le Roi de Kahel* (2008)[105].

Boubacar Boris Diop est Sénégalais. Il est né en 1946 à Dakar. Romancier et essayiste, il a longtemps exercé les fonctions de journaliste et dirigé le quotidien indépendant, *Le Matin*

---

ans, il exerce divers métiers dont celui de maître d'école, traducteur, imprimeur. Il était fixé à Goma lorsqu'il reçut en 1949 le prix de littérature de la foire coloniale de Bruxelles. Le manuscrit avait un nombre de pages double de celui prévu par le concours si bien que la première partie fut éditée sous le titre d'*Escapade rwandaise,* Bruxelles, G.-A. Deny, édit., 1950, 208 p. Pour de plus amples informations sur la biographie de cet auteur, on peut lire CORNEVIN, Robert, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, PUF, 1976, pp. 176-177.

[104].DJEDANOUM, Nocky, « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », *Notre Librairie*, n° 138-139, septembre 1999- mars 2000, p. 118.

[105].Publié le 30 avril 2008, ce roman a reçu le Prix Renaudot le 10 novembre de la même année.

de Dakar. Il a publié sept romans : *Le Temps de Tamango* (Paris, L'Harmattan, 1981), *Les Tambours de la mémoire* (Paris, Nathan, 1987 ; éd. L'Harmattan, 1990), *Les Traces de la meute* (Paris, L'Harmattan, 1993), *Le Cavalier et son ombre* (Paris, Stock, 1997 ; éd. N.E.I., Abidjan, 1999), *Murambi le livre des ossements* (Paris, Stock, 2000 ; éd. N.E.I., Abidjan, 2001), *Doomi Golo* (roman écrit en wolof, éd. Papyrus, 2003) et *Kaveena* (éd. Philippe Rey, 2006).

Koulsy Lamko est Tchadien. Il est né en 1959 à Dadouar. Il a été « *jeté sur les chemins de l'exil* » en 1983. Auteur de textes de théâtre, poésies, nouvelles, contes et scénarii de films, il est également comédien et entrepreneur culturel. Son œuvre théâtrale a fait l'objet de nombreuses mises en scène, en Afrique, en Europe et au Canada. Après avoir exercé à l'Institut des peuples noirs, au Burkina Faso, il a fondé Keleido Culture, une agence culturelle d'animation de projets. Il a été directeur du Centre universitaire des arts, à Butare, au Rwanda et a enseigné la création littéraire et les arts dramatiques à l'Université Nationale du Rwanda. Aujourd'hui, il enseigne la dramaturgie et l'histoire du théâtre à l'institut des arts de l'université autonome d'Hidalgo au Mexique. Voici quelques titres de ses pièces de théâtre : *Ndo Kela ou l'initiation avortée* (1993), *Exils* (1994), *Sou, sou, sou, gré, gré* (1995), *Tout bas… si bas* (1995), *A vendredi, 20 heures* (1996), *Comme des flèches* (1996), *La tête sous l'aisselle* (1997), *Le mot dans la rosée* (1997), *Aurore* (1997). *La Phalène des collines* est son seul roman.

Concernant les trois romans du corpus, il faut remarquer que leur structure séquentielle n'est soumise à aucun ordre de succession des événements. Aucun d'eux n'adopte la vieille structure qui contraint le récit à la linéarité narrative. Les trois écrivains s'expriment dans une langue variée et recourent parfois aux néologismes et aux emprunts un peu forgés/ forcés du kinyarwanda. La « proverbialisation » et la « polysémisation » du discours sont entre autres des ingrédients qui assaisonnent ces récits. Ainsi, ces romans se rapprochent par de nombreux éléments mais on retient que la principale distinction réside dans le jeu des instances narratives.

En effet, *L'Aîné des orphelins* est un récit homodiégétique dont le protagoniste, Faustin Nsenghimana, est un adolescent de 15 ans. Il mène principalement sa vie dans Kigali, entre deux espaces clos, une vie qui dorénavant ne présage aucun espoir. On le découvre d'abord comme un enfant sans parent, ni maître, vivant de la mendicité et de petits vols avec d'autres infortunés. Il devient leur « *aîné* » et assure l'organisation du « *fameux QG* », leur abri de fortune situé « *dans un no man's land perdu entre les bidonvilles de Muhima et le boulevard de Nyabugogo* » (p. 50). Une jeune femme, Claudine, éprouve de la commisération

à l'égard de ce garçon du début à la fin. Elle l'aide à retrouver ses frères et sœurs rescapés[106] qu'il intègre dans le groupe des déshérités, après s'être rendu compte que dans les orphelinats il n'y a pas de liberté. Il ignore pourtant que, dans les QG, la promiscuité est la source du vagabondage sexuel. Il n'hésite pas à tirer à bout portant sur Musinkôro qu'il trouve « *affalé* » sur sa sœur Esther « *nue sur une paillasse* ». Il tire « *jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de balles* ». (p. 114). Ce drame rappelle bien celui de Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus. Sa seconde vie (le récit commence par cet épisode), il va la mener en prison où au fil des jours, il se remémore les souvenirs horribles des « *avènements* ». Jugé pour ce meurtre, il insultera tous les adultes et sera condamné à mort.

Murambi le livre des ossements est une polyphonie de personnages-narrateurs qui « *se racontent* » tour à tour à travers l'horreur des événements. Le jeune intellectuel Cornélius, parti faire ses études à l'étranger, revient au pays après les massacres pour comprendre (un peu comme l'écrivain lui-même a débarqué à Kigali dans le cadre du projet évoqué ci-dessus). Il croit que son père Joseph Karekezi, médecin et industriel hutu, marié à une femme tutsi, esprit libéral et ouvert, a disparu dans la tourmente mais son amie Jessica, militante du FPR, lui fait découvrir la triste vérité : son père est celui qu'on appelle « *le bourreau de Murambi* ». Lorsque les choses ont mal tourné, « *il a fui au Zaïre* ». Cornélius se promène alors dans un monde déstructuré qu'il ne connaît plus. Il erre de lieu en lieu sans vraiment trouver sa place. Les trois parties qui composent le livre sont constituées de chapitres dont les titres sont les noms de personnages. Onze narrateurs se succèdent pour raconter leurs parcours de vie et des histoires de rencontres.

La Phalène des collines est un texte polyptyque qui se caractérise par l'absence de narration au sens étroit du terme puisque le personnage central prend la forme symbolique d'un géant papillon de nuit, susceptible de se poser où il veut et quand il veut. On a l'impression que ce récit « picaresque » est conditionné par les vols incessants de la phalène. La « légende » de Koulsy Lamko nous apprend que ce papillon est né du cadavre d'une reine rwandaise, violée par l'abbé Théoneste. Exposée dans une église-musée, site du génocide, la reine s'insurge contre les vivants, notamment contre les touristes qui la réduisent au statut de fossile et se métamorphose en phalène errante sur les collines, en attendant qu'un rituel funéraire consacre son entrée dans la « *cité* » des morts. Même s'il porte le sous-titre de roman, *La Phalène des collines* est à la fois un poème en prose, une pièce de théâtre et une

[106].Le récit nous apprend que le père de Faustin est hutu (Théoneste) mais refuse de se désolidariser de sa femme tutsi (Axelle) : - *Je veux bien rentrer à la maison, mais avec ma femme et mon enfant ! La maison, c'est fait pour ça, non ?* (p. 154).

fable. Ce sous-titre serait-il présenté pour des raisons commerciales, puisque Koulsy Lamko avoue lui-même être contre la norme ?

> *J'ai toujours difficilement supporté les domaines de définition, la norme, et quand bien même je l'enseigne quelquefois ; je crois qu'en matière de création, la norme existe pour être violée*.[107]

C'est justement cet enchevêtrement des genres (con-)fondus dans un seul et cette violence de la norme qu'il s'avère intéressant d'étudier. Aussi l'objectif est-il d'examiner les matériaux utilisés lors de cette « re-création ».

Les Voies d'approche

Peut-on décrire en effet l'indicible en respectant la norme ? Un événement qui dépasse l'entendement par son caractère extrêmement violent peut-il être dépeint dans un style moins violent ? Quelles voies la fiction prend-elle pour représenter le réel ou pour le réinventer ? Comment se caractérise la « *fabrique* »[108] de la fiction chez les trois écrivains ? Si Monénembo revendique le primat au travail d'écriture, est-ce qu'il en est de même de Diop et Lamko qui reconnaissent clairement avoir écrit « *en état d'urgence, sans vouloir laisser la priorité au style et à l'esthétisme* ? »[109]. Comment établissent-ils les frontières entre la fiction et le témoignage ? Par rapport aux textes de fiction sur les violences extrêmes en Afrique, quelles sont les particularités de ces trois romans ?

Par ailleurs, nous avons choisi le roman comme objet d'analyse, non pas qu'il « *ne lie pas l'auteur à un contrat de vérité* »[110], selon son principe même, mais parce qu'il pose plus nettement les problèmes d'énonciation et de représentation. Le romancier Boubacar Boris Diop en est lui aussi convaincu :

> *La fiction est à mon avis beaucoup plus accessible, plus flexible que les ouvrages écrits par des spécialistes pour d'autres spécialistes. Dans un témoignage ou dans les relations historiques, il y a une ligne de démarcation très nette entre le vrai et le faux. Dans la fiction en revanche, tout est à la fois inexact et plus vrai que la vérité elle-même. Mais il s'agit ici d'une vérité purement humaine, qui est de l'ordre du pressentiment. C'est, je crois, Barbey d'Aurevilly qui disait : « Là où l'historien s'arrête ne sachant plus où aller, le poète apparaît et devine… ».*[111]

---

[107].LAMKO, L., « Les Mots… en escale sur les collines », *Notre Librairie*, n° 138-139, p. 122.
[108].L'expression se trouve dans la présentation du colloque « L'Effet de fiction », 2000-2001. (*Cf.* site *Fabula*).
[109].MONCEL, Corinne, « Engagement d'écriture », *Africultures*, n° 30, Paris, septembre 2000, p. 10.
[110].BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 63.
[111].« Le Rwanda m'a appris à appeler les monstres par leur nom », Entretien avec Boubacar Boris Diop. Propos recueillis par Boniface Mongo-Mboussa, *Africultures*, n° 30, p. 17.

Ainsi, dans sa manière de s'adonner à la caractérisation de l'événement, le roman s'accommode à l'analyse littéraire mieux que les essais, les écrits de témoignage ou les récits de rescapés. Le roman « *crée un monde possible* » et « *ne met pas en scène une idée, mais des faisceaux complexes d'idées* »[112]. L'on comprend d'ores et déjà que « *le propre de la fiction* »[113] ne consiste pas à s'écarter du réel, ni à l'exclure, mais à dire « *qu'elle en sait quelque chose, qu'elle en sait long sur les choses* »[114]. Wolfgang Iser dit exactement la même chose que Roland Barthes : « *au lieu d'être simplement le contraire de la réalité, la fiction nous communique quelque chose au sujet de la réalité* »[115].

Notre propos consistera à dégager les nouvelles tendances de la création romanesque chez les écrivains « *engagés à écrire un livre à la mémoire de la tragédie rwandaise* », en privilégiant notamment une étude de la langue et du style. Aussi, le texte étant notre seul instrument de travail, la démarche d'analyse adoptée est essentiellement littéraire. Le recours à la sociocritique[116] s'avère certes indispensable dans la première partie, d'autant plus qu'elle nous permet de mettre en évidence les différentes formes de la violence extrême dans les écritures romanesques négro-africaines que l'analyse littéraire ne peut élucider seule. Nous nous appuyons également sur l'approche narratologique pour mettre en lumière les valeurs littéraires des œuvres qui font objet de notre étude.

Avant l'entreprise d'écrire un roman, le romancier dispose au préalable d'un « *appareil à fabriquer l'illusion du réel* »[117]. Cet « *instrument* » est utilisé avec des codes de représentation, sortes de conventions - ou de normes - que l'écrivain doit respecter dans la mesure du possible pour être reconnu. Il peut également « *en jouer pour les subvertir, point de départ de toute innovation* »[118]. En recourant à la narratologie, notre visée est d'explorer les différentes manières dont les auteurs négro-africains exploitent variablement ces codes.

---

[112].CANNONE, Belinda., *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001, p. 2.
[113].L'expression renvoie au titre de l'ouvrage de Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2001 (1999 pour l'original américain).
[114].BARTHES, Roland, *Leçons*, 1978, p. 19, cité par MONGO-MBOUSSA, B., « Rwanda 94-2000, entre mémoire et Histoire : le savoir des écrivains», *Africultures*, n° 30, p. 5.
[115].ISER, W., *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1976, pp. 99-100, cité par BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 17.
[116].Notre analyse se référera aux études de sociologie du roman comme par exemple celles de Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris, Gallimard, 1964) ou de Michel Zéraffa, *Roman et société* (Paris, PUF, 1965) et de bien d'autres. Ces auteurs font non seulement des réflexions globales sur les rapports du roman et de la société mais insistent aussi sur le fait que la forme extrêmement complexe que le roman représente en apparence est « *celle dans laquelle vivent les hommes tous les jours, lorsqu'ils sont obligés de rechercher toute qualité, toute valeur d'usage sur un mode dégradé par la médiation de la quantité, de la valeur d'usage ne saurait engendrer que des individus eux aussi dégradés, mais sur un mode différent, celui de l'individu problématique* » (Goldmann, p. 39).
[117].KUNDERA, M., *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 185.
[118].VILLANI, J., *Le Roman*, Paris, Belin, 2004, p. 18.

Ainsi, les instances narratives, la fiction spatiale et temporelle, l'ordre narratif, les personnages, etc. sont entre autres des éléments qui seront pris en compte[119].

Dès lors, on l'aura compris, l'écriture, en l'occurrence romanesque, est avant tout représentation de « *quelque chose* » qui peut bien être un événement réel ou imaginaire. Dans la mesure où la fiction entre nécessairement dans la composition d'un texte, il va sans dire que, en rapport avec cette recherche, il s'agit de la représentation d'un fait réel - une violence extrême - « re-créé » par la fiction. Dans un premier temps où nous essayons d'analyser certains facteurs qui sont souvent à l'origine des situations chaotiques basculant dangereusement en guerres civiles, nous nous référons à la vaste étude d'Erich Auerbach[120] sur « *l'imitation* » de la réalité dans la littérature occidentale. Les derniers chapitres de cet ouvrage, consacrés notamment à l'analyse des œuvres de Balzac et Flaubert, démontrent comment le style individuel est déterminant dans l'acte de représenter la réalité de l'époque dite contemporaine. Selon Auerbach, les fondements du réalisme moderne passent par l'intégration des individus et des événements dans l'Histoire :

> *Le traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une représentation problématique et existentielle, d'une part, - l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique, d'autre part, - voilà, croyons-nous, les fondements du réalisme moderne, et il est naturel que la forme ample et souple du roman en prose se soit toujours plus imposé pour rendre à la fois tant d'éléments divers.*[121]

L'essence des événements de la vie quotidienne n'est mieux dévoilée au monde qu'à travers la prose romanesque. À l'instar des écrivains réalistes français, les romanciers africains décrivent la réalité des conditions de vie caractérisées par la misère et la violence ; d'où l'omniprésence des thèmes du bar crasseux, de la débauche sexuelle, des déshérités, de la prison, des guerres civiles, du maquis, etc.

En second lieu, l'analyse des phénomènes d'ordre linguistique et stylistique à travers les romans de notre corpus s'appuie, tantôt sur les ouvrages classiques comme par exemple *Le*

---

[119].Les ouvrages classiques de Jean-Pierre Goldenstein, *Lire le roman* (Bruxelles, De Boeck & Larcier, s.a., 1999) ou de Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman* (Paris, Dunod, 1996, 2e éd.) constituent notamment des instruments théoriques d'analyse de la fiction romanesque. Quant au critique Gérard Genette, *Figures III* (Paris, Le Seuil, 1972), en étudiant essentiellement l'œuvre de Marcel Proust, il aborde les problèmes liés au discours du récit : l'ordre, la durée, la fréquence, le mode et la voix.

[120].AUERBACH, E., *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

[121].*Ibidem.*, p. 487.

Bon usage, tantôt sur les travaux d'auteurs africains, entre autres ceux d'Albert Gandonou[122] et de Samira Douider[123]. L'onomastique, l'emprunt, le néologisme, l'oraliture, etc. constituent un apport précieux à la littérature africaine en particulier et à la littérature française en général. Parfois, certains éléments influent sur le niveau de langue utilisée par les romanciers. Locha Mateso parle des « *registres d'expression du roman africain* »[124]. Habituellement, écrit-il, la formule « registre d'expression » désigne les niveaux de langue (vulgaire, argotique, savante, etc.) qu'un écrivain intègre à son œuvre[125]. Il s'agit, selon Gassama, de l'usage que le romancier « *fait des langues africaines dans un texte français d'une part et des transformations qu'il fait subir à certains termes de la langue française d'autre part* »[126].

Enfin, le recours à l'intertextualité s'impose car non seulement les textes de notre corpus sont étroitement rapprochés mais également font écho, d'une manière ou d'une autre, à la Shoah. Nous avons vu dans les pages précédentes que la problématique de la représentation de l'inimaginable (la Shoah) reste encore aujourd'hui au centre des débats. Pour les uns, l'inimaginable est unique, indicible et donc irreprésentable (Claude Lanzmann). Pour les autres, dans la mesure où l'impossible (l'impensable) devient possible, il faut justement y penser afin de ne pas obliger au renoncement de l'esprit qui s'abîmerait dans l'anéantissement du silence (Georges Didi-Huberman). Face à la tragédie rwandaise, les écrivains négro-africains optent pour la seconde alternative, celle de briser le silence en « *produisant quelque chose* » à la mémoire du génocide rwandais. Leurs œuvres ne constituent pas un « *outil pour comprendre l'incompréhensible* » mais de l'admettre.

Au bout du compte, en ce qui concerne le plan de ce travail, une division en trois parties semble s'imposer. La première partie, intitulée « La Représentation littéraire de la misère et de la violence en Afrique subsaharienne », dresse un tableau/bilan de la situation de la misère et de la violence dans le roman écrit en français. Elle met davantage l'accent sur le roman contemporain. La misère excessive y est décrite dans un réalisme désolant. Elle est d'une part la conséquence de plusieurs facteurs mais les romanciers ne divergent pas sur l'immaturité des systèmes politiques issus des indépendances. D'autre part, elle est la cause d'une violence extrême des guerres civiles dont les enfants sont à la fois victimes,

---

[122].GANDONOU, A., *Le Roman ouest-africain de langue française. Étude de langue et style*, Paris, Karthala, 2002.
[123].DOUIDER, S., *Le roman maghrébin et subsaharien de langue française. Étude comparée*. (Préface d'Arlette Chemain), Paris, L'Harmattan, 2007.
[124].MATESO, L., *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986, p. 333.
[125].*Ibidem.*
[126].GASSAMA, M., *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, NEA, 1978, p. 211.

protagonistes et hérauts. Les écrivains ne se contentent pas seulement de décrire les événements, ils introduisent aussi la violence dans la forme.

La deuxième partie, « La Langue et le style dans le roman sur le drame rwandais », constitue la pièce maîtresse de ce travail. L'approche adoptée nous permet d'appréhender la portée littéraire des trois textes de fiction *« écrits par devoir de mémoire.* » Sans pour autant revenir, une fois de plus, sur la justification du corpus, nous aimerions souligner que dans le cadre du dit projet, les dix ouvrages publiés sont de différents genres[127]. Par ailleurs, notre corpus ne tient pas compte du texte de Monique Ilboudo. Même si *Murekatete* porte le sous-titre de roman, il peut se lire plutôt comme une nouvelle, un court récit de témoignage (70 pages) qui raconte le drame d'un jeune couple, à travers lequel se trouve dépeint celui de tout un peuple. La narratrice Murekatete (Teta) Primitive est une rescapée qui retrace à la première personne la « *folie humaine qui s'est, un jour, abattue sur le petit Rwanda.* » Au besoin, nous évoquerons les ouvrages en question pour étayer certains points de vue.

La troisième partie intitulée « Shoah et Itsembabwoko : résurgences intertextuelles ? » met en lumière certaines marques d'intertextualité essentiellement récurrentes à travers les romans de notre corpus mais repérables également dans d'autres textes autant fictifs que testimoniaux, « *du dedans et du dehors* »[128]. Même si la méthode dialectique n'est certes pas en mesure d'éclairer - toute seule – certains phénomènes absurdes qui surgissent pendant les violences extrêmes, elle permet de comprendre les processus de bascule dans les massacres génocidaires. L'expérience du génocide est sans aucun doute, à la fois unique et *a priori* indicible Néanmoins, elle est dite, et forcément elle fait appel à des langages déjà chargés d'histoire ; d'où l'allusion parfois aux récits de la Shoah.

Au bout du compte, on l'aura compris, le présent travail adopte spécifiquement trois approches littéraires, à savoir : la sociocritique, la stylistique et la sémiotique à laquelle nous rattachons la dialectique. Le sujet que nous abordons, « les violences extrêmes », se prête mieux à de telles approches qui, par ailleurs, se complètent. Cette recherche s'efforce par là d'apporter sa modeste contribution à l'étude des nouvelles tendances du roman d'Afrique noire francophone à partir des années 80 jusqu'autour des années 2000.

---

[127].En plus de Diop, Lamko et Monénembo les autres écrivains sont : Monique Ilboudo, *Murekatete*, roman (Le Figuier et Fest'Africa Editions, 2000), Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, chronique, nouvelles (Actes Sud, 2000), Abdourahman Ali Waberi, *Terminus. Textes pour le Rwanda*, nouvelles (Le Serpent à plumes, 2000), Nocky Djedanoum, *Nyamirambo*, poésie (Le Figuier et Fest'Africa Éditions, 2000), Meja Mwangi, *Great Sadness*, roman, Vénuste Kayimahe, *France-Rwanda, les coulisses du génocide*, essai (Paris, Dagorno, 2001), Jean-Marie Vianney Rurangwa, *Le Génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, essai (Le Figuier et Fest'Africa, 2000).

[128].Nous empruntons les expressions à Romuald Fonkoua, « À propos de l'initiative de Fest'Africa : témoignage du dedans et du dehors. »

PREMIÈRE PARTIE

LA REPRÉSENTATION LITTÉRAIRE DE LA MISÈRE ET DE LA VIOLENCE EN AFRIQUE SUBSAHARIENNE

Une vingtaine d'années après les indépendances[129], le continent africain connaît un sérieux revirement de situation dans son développement socio-économique et politique. Les désastres écologiques, les crises économiques, les famines, les épidémies, les guerres qui entraînent des « *marches hallucinantes des réfugiés jetés sur les routes* »[130], ont pour corollaires la misère atroce et la déstructuration sociale. Cette précarité au comble du désespoir plonge la société africaine dans l'horreur et dans l'excès. Le crime délibéré, la délinquance, la drogue, la prostitution, tous ces maux et bien d'autres ouvrent la voie à la violence de plus en plus inquiétante. La fiction romanesque connaît alors un foisonnement vertigineux et s'assigne une mission dénonciatrice. Aussi les critiques vont-ils généralement analyser le roman africain sous l'angle réaliste[131]. Le choix d'une telle approche est

[129].La plupart des États africains ont acquis leurs indépendances autour des années 60.

[130].NAUMANN, M., *Les Nouvelles Voies de la littérature africaine et de la libération. (Une littérature « voyoue »)*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 20. B. B. Diop emploie quasiment les mêmes mots pour qualifier ce qu'il appelle « *le plus colossal exode des temps modernes* » : « *C'est un spectacle hallucinant que toute cette misère lâchée sur les routes.* » (MLO, p. 150)

[131].DEHON, Claire L., *Le Réalisme africain. Le Roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002. Dans son étude qui porte sur une large période, antérieure et postérieure aux indépendances, Dehon s'attache à montrer comment les auteurs brossent aujourd'hui un tableau sans concession de l'injustice, de la violence dont les plus démunis sont victimes, de la morgue des puissants, tableau intensément réaliste dont l'imaginaire et le merveilleux ne sont toutefois pas absents. Dehon trouve dans le roman africain francophone

visiblement lié à la tendance de ce roman qui s'attache à faire la représentation de la réalité sociale africaine en accordant une importance particulière aux descriptions des « *personnages ordinaires, souvent médiocres* », de leurs « *milieux* » et de leurs « *psychologies* ». Claire L. Dehon redéfinit les principales caractéristiques du mode réaliste :

> *Le mode réaliste implique : le goût de la vérité - « c'est-à-dire ce que la majorité des hommes* [appartenant à une même culture] *croit, admet comme possible, dans les événements, le cadre, les personnages, la morale » - la réalité des faits dans leur diversité, l'exactitude dans les détails, une préférence pour le concret, une pénétration dans la représentation de la société, une observation quasi scientifique. Il préfère des personnages ordinaires, souvent même médiocres, déterminés par le milieu, décrits physiquement et psychologiquement avec plus ou moins de détails suivant l'auteur, mais toujours dans le but de les particulariser. Il accorde une grande importance aux descriptions des milieux et des psychologies. Le style imite des façons de s'exprimer régionale ou par classe sociale. Un vocabulaire courant contient à l'occasion des termes techniques. La subjectivité, la stylisation et la généralisation n'y ont pas de place. Le lecteur a un rôle passif, tout au plus il peut se « permettre d'admirer l'exactitude de la peinture sociale. » Enfin, sans buts moraux avoués, ces œuvres constatent les lois naturelles*.[132]

Comme le rappelle aussi Roman Jakobson, il est fort intéressant de préciser que l'œuvre réaliste désigne à la fois celle que l'auteur propose comme vraisemblable et celle que celui qui la juge perçoit comme vraisemblable[133]. Quoiqu'il en soit, la représentation de la réalité, celle que Dehon qualifie de peinture exacte, n'exclue pas l'idée selon laquelle « *le réel est toujours conventionnel.*[134] »

Les romanciers négro-africains francophones de la nouvelle génération manifestent une ambition vive de représenter une réalité « *chaotique* ». Bien entendu, il ne leur est pas facile de respecter à la lettre « *les conventions occidentales* » du réalisme d'autant plus que les contextes sont fort différents. Ainsi, en Occident, le réalisme s'appuie sur les principes cartésiens qui reconnaissent « *un ordre clair et rationnel* » dans l'univers et qui admettent « *une causalité logique des êtres et des choses* »[135]. Or, en Afrique subsaharienne, malgré le cartésianisme et le christianisme, les gens n'ont pas abandonné d'anciennes façons de penser ou de voir le monde : l'invisible et le visible coexistent, le surnaturel se manifeste aujourd'hui encore sans que l'homme puisse toujours prévenir ses interventions et la vérité s'apprend au cours d'un long enseignement dispensé par les aînés et au travers d'un apprentissage qui

---

subsaharienne une double tendance : celle de se démarquer de « *l'exotisme* » des auteurs de la métropole et celle de se rattacher à la tradition réaliste des Balzac, Zola, Maupassant, etc.

[132].*Ibidem*, pp. 18-19.

[133].JAKOBSON, Roman, « Du Réalisme artistique », *Théorie de la littérature*, textes réunis par T. Todorov, Paris, Le Seuil, 1965, pp. 98-108.

[134].BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Nathan, 2000, p. 32.

dévoile graduellement les secrets de la vie[136]. De toutes les façons, le roman africain francophone apparaît comme un « *extraordinaire instrument d'exploitation du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société* »[137]. Le texte devient prétexte et le critique le considère comme « *le miroir fidèle de la société africaine* »[138].

Au cours des vingt dernières années, la situation sociale s'est considérablement dégradée. La misère a précédé la violence aussi bien dans les campagnes que dans les villes. Il serait d'ailleurs étrange que les deux n'aillent de pair. Leur « parfaite » combinaison ne peut conduire qu'au pire : la dégénérescence éclate en de sanglantes guerres. Entre fiction et témoignage, le nouveau roman francophone en Afrique subsaharienne dessine ses tendances.

---

[135].DEHON, L .C., *Op. cit.*, p. 16.
[136].*Ibidem.*
[137].BISANSWA Justin et BAZIÉ Isaac, « Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variations autour du réalisme et de l'engagement », *Présence Francophone*, n° 63, Sherbrooke, 2004, p. 5.
[138].*Ibidem.*

CHAPITRE I

LE VRAISEMBLABLE MIMÉTIQUE : LA PRÉCARITÉ

« *La littérature africaine n'a cessé de tenter de dire l'indicible pour la surmonter* », écrit Michel Naumann[139]. Ce jugement globalisant laisse sous-entendre que les Africains ont été toujours confrontés à une réalité « *indicible* ». L'emploi d'une telle expression - qui du reste fait penser à la Shoah - n'est pas le fruit du hasard. Ce critique fait remarquer un peu plus loin que les Africains partagent avec le peuple juif une rare capacité de survie, un humour dévastateur, souvent une vision messianique de l'avenir[140]. Pour lui, si certains Juifs dépassent une angoisse due à leur histoire tragique en devenant des médecins ou des psychanalystes réputés, les Africains développent d'admirables procédures thérapeutiques.

À plusieurs reprises, le critique Naumann compare les malheurs des Africains au calvaire des Juifs. Sans pour autant reprendre tous les exemples qu'il énumère, nous en retenons quelques-uns. En citant un passage d'Aimé Césaire dans son essai sur le colonialisme[141], Naumann voit la fureur SS dans l'amoncellement des corps et organes. Il trouve également dans la poésie du centrafricain Bamboté[142] des images horribles qui reflètent le tableau de Buchenwald. Il parle aussi du romancier malien Ibrahima Ly, enfermé dans les geôles de son pays de 1974 à 1978. Son récit romanesque, dans une langue sobre et digne, dépasse, comme avant lui d'anciens rescapés des camps hitlériens, le pur témoignage pour chercher à rendre son expérience globale et à expliquer comment une société produit des tortionnaires[143]. Dans son propos, Naumann voudrait prouver que, pour exprimer une réalité cruelle, la littérature africaine n'était pas aussi violente qu'elle l'est aujourd'hui.

---

[139].NAUMANN, M., *Op. cit*., p. 10.
[140].*Ibidem*, p. 13.
[141].« *Pour chasser les idées qui m'assiègent quelquefois, je fais couper des têtes ; nous rapportons un plein baril d'oreilles récoltées, paire à paire, sur les prisonniers ; un petit brouillard s'éleva : le sang des cinq mille victimes* », CÉSAIRE, A., *Discours sur le colonialisme,* Paris*,* Présence africaine, 1955, (p. 16 et p. 17), cité par Naumann, *Op. cit.*, p. 10.
[142].BAMBOTÉ, Pierre, *Chant funèbre pour un héros d'Afrique*, Tunis, SNED, 1962. Dans son hommage à Patrice Lumumba, ce poète a décrit l'humanité colonisée à l'aide d'images de chairs brûlées, de membres tranchés, de gale, de cervelles dévorées par les chiens, d'hommes pris dans une toile d'araignée et un grouillement de puces, de punaises, de cafards, de rats. (Naumann, *Op. cit.*, p. 10).
[143].NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 11.

La littérature « voyoue », selon Naumann, est une forme de contestation qui prend son essor dans les pays africains sous le joug des dictatures noires. Il la qualifie de « voyoue » parce qu'elle « *rompt avec la tradition thérapeutique de la parole artistique africaine* »[144]. Par cette rupture, elle perd sa « *fonction rituelle et prophétique* », celle de constituer « *un geste défensif contre l'aliénation, une expiation de l'intellectuel trop longtemps séduit par l'Occident* »[145]. Parmi les tenants de ce nouveau courant littéraire, Naumann place en tête les écrivains congolais - qui sont en même temps les illustres inspirateurs - Tchicaya U Tamsi et Sony Labou Tansi pour leurs audaces vis-à-vis du français. Le style du second est « *un flot de métaphores étranges, d'hyperboles et d'oxymores, une forêt dédalienne de symboles, un gueuloir rabelaisien qui subvertit le français dans ses rythmes tumultueux, ses translitérations à partir du kongo-lari* (« mourir la mort », « coucher la femme »), *sa violence* (« tu me merdes ») *et qui défèque sur l'injustice du monde* »[146].

La littérature « voyoue » s'est réellement développée avec la crise des vingt dernières années du siècle. Elle trace ainsi une ligne de démarcation entre deux tendances littéraires africaines.

La première faisait la peinture des héros (du passé) « *qui s'étaient levés pour retrouver, à l'issue d'un voyage orphique de redécouverte de leurs racines, les grandes traditions religieuses et sociales de l'Afrique* »[147]. Cette tendance livrait une vision et un langage libérateurs.

L'actuelle met en scène des « *personnages fantoches* »[148], des « *picaros roués des villes tentaculaires qui n'ont d'autre ambition que de survivre au jour le jour* »[149]. Elle propose une vision hallucinée et désespérée d'un monde crépusculaire, fou, déstructuré, malade, en guerre[150]. La parole « *réparatrice et libératrice* » cède la place à un langage « *violent, cynique, amoral* ». Le roman « voyou » se caractérise par « *le chaos, l'absurdité et la folie* […] *interprétés généralement comme les signes de la décomposition des pays africains, de la liquéfaction des êtres et des choses dans un univers devenu sans repère et qui rappelle le mythe conradien du « cœur des ténèbres » à la suite du départ du colonisateur blanc* »[151]. Ce roman s'inspire intensément de la survie quelquefois ingénieuse des populations

---

[144].*Ibidem*, p. 19.
[145].*Ibidem*, p. 14.
[146].NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 19.
[147].*Ibidem*, p. 6.
[148].BISANSWA, J. & BAZIÉ, I., *Op. cit.*, p. 5.
[149].NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 7.
[150].*Ibidem*, p. 6.
[151].*Ibidem*, p. 6.

« habituées » aux malheurs. Une survie qui fait des hommes « *des morts vivants* » ou des « *revenants* »[152]. Certains auteurs voient « *dans la créativité linguistique un pendant de la créativité quotidienne imposée par de difficiles conditions de vie* »[153].

1.1. La Peinture des milieux anxiogènes

1.1.1. La Misère des « sous-quartiers »

L'émergence d'une fiction romanesque qui met en scène les mendiants et les exclus du nouvel ordre social, s'annonce un peu avant les années 80. Les romans des Sénégalais Malick Fall, Sembène Ousmane et Aminata Sow Fall inaugurent la série. Le premier dans *La Plaie* (1967) fait de Magamou le personnage principal interdit de toute insertion sociale professionnelle à cause de sa plaie fétide. Affligé et réduit à la mendicité, il devient le gueux le plus repoussant de la ville. La richesse illusoire d'El Hadji dans *Xala* (1974) disparaît à la fin du roman et sa maison est saccagée par une bande de miséreux qui lui crachent l'un après l'autre au visage. Dans *La Grève des Battù* (1979), Aminata Sow Fall imagine une grève des mendiants et ses conséquences sociales et politiques sur la société. À travers la mésaventure de Mour dont la décision de chasser les mendiants hors de la ville échoue, c'est leur dignité qui est affirmée. Leur présence à chaque carrefour dépare certes la ville mais la société ne fonctionnerait pas aussi bien sans eux. La victoire des mendiants n'améliore pas leur situation, elle leur donne seulement le sentiment d'avoir, pour une fois, résisté au pouvoir dont l'autorité est sans doute incontestable. Aminata Sow Fall rend visible la fonction sociale des marginaux par rapport auxquels les différents niveaux de la hiérarchie sociale se définissent.

Même si les trois romans ont la particularité de faire des mendiants des acteurs au service d'une critique sociale, ils constituent également, en toile de fond, des discours réalistes sur la misère et la précarité, deux thèmes qui vont dorénavant occuper le devant de la scène littéraire africaine. Sidérés par la « *spectacularisation* » de la misère, les romanciers recourent entre autres à la satire pour la décrier. Dans son article déjà cité, Augustin H. Asaah le souligne en ces mots :

> *Les écrivains francophones d'Afrique subsaharienne dévoilent les tares de la société néocoloniale afin de la lessiver et d'ériger une cité meilleure.*

[152].DJOMBO, Henri, *Le Mort vivant*, Paris, Présence Africaine, 2000, p. 156.
[153].NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 87.

> *Écrivains aux goûts doloristes, ils dépeignent dans leurs œuvres la puanteur, l'aberration et la violence systématiques de l'État.*[154]

Les romanciers brossent le tableau de la dégénérescence collective à l'aide de la violence verbale, d'un ton ironique ou des grossissements des faits. La misère est décrite sous deux aspects. Elle apparaît tantôt comme une extrême pauvreté digne de pitié, tantôt comme un état désagréable digne de mépris. Le plus souvent, les descriptions s'étendent simultanément sur les deux cas où l'un est le corollaire de l'autre :

> *Sainte-Anne est une vaste cité de bidonvilles dont les toits se soulèvent à chaque coup de vent comme le couvercle d'une marmite sur le feu. Sainte-Anne est triste avec ses cases lugubres construites avec des matériaux de fortune hétéroclites : vieilles feuilles de tôles, cartons, vieux sacs de farine, épaves de voitures, etc.*
> *Cité sordide s'il en est avec ses multiples impasses ravinées, ses mares puantes, ses porcs fouillant et farfouillant sans cesse dans les ordures, ses chiens efflanqués qui traînent leur pauvre silhouette d'immondices en immondices. Sainte-Anne est pitoyable avec sa marmaille famélique, ses femmes aux seins froissés, ses hommes nerveux, ses vieillards précoces. Avec ses veillées funèbres presque quotidiennes et son vaste cimetière surpeuplé de tombes, elle a l'air d'une maison mortuaire. Quand les ténèbres s'installent, des milliers de lampions s'allument. Pas le moindre poteau électrique ! Ainsi, la nuit, la cité ressemble de loin à une immense forêt obscure envahie de lucioles.*[155]

La cité que nous présente le Béninois Zinsou se trouve dans l'imaginaire « République des Longs Couteaux (R.L.C.) ». La capitale de cette République est constituée de deux cités : Davila, le quartier des Blancs, et Sainte-Anne, le quartier des Noirs. Par ses mœurs ségrégationnistes, ce pays ressemble fort à l'Afrique du Sud du temps de l'apartheid. Davila est une cité magnifique mais elle est aussi « *répugnante avec son racisme à fleur de peau qui la démange comme la gale* »[156]. Sainte-Anne est une cité sordide, pouilleuse, exécrable avec sa puanteur des mares, des ordures et des immondices. Zinsou recourt à des vocables aux sonorités fricatives (*fouillant et farfouillant,* vieilles *feuilles, efflanqués, famélique, froissés, funèbres*) pour décrire cette réalité cruciale et frissonnante. Les répétitions anaphoriques de l'adverbe *avec* créent une sorte de litanie sur la persistance de la misère effrayante et horrible à voir. Le lecteur se retrouve face à un univers certes limité et couvert de saleté où il est impossible de s'imaginer un petit espace sain, juste où poser le pied.

Soulignons, au passage, que Zinsou n'est pas le seul romancier à faire la description parallèle de deux quartiers tout à fait contrastés. Boubacar Boris Diop dans *Murambi le livre des ossements* et Koulsy Lamko dans *La Phalène des collines* décrivent tous les deux Kiyovu,

---

[154].ASAAH, H. A., *Op. cit.*, p 132.
[155].ZINSOU, Edgar Okiki, *Le Discours d'un affamé*, Cotonou, ONEPI, 1988, pp. 14-15.
[156].*Ibidem*, p. 13.

un quartier à double visage dans la ville de Kigali. Diop distingue le « *Kyovu-des-Riches* »[157] et le « *Kyovu-des-Pauvres* ». Son personnage principal Cornelius Uvimana nous fait d'abord découvrir le quartier où il va rendre visite à son amie d'enfance Jessica qui vit modestement en location dans une maison de Kyovu-des-Pauvres :

> *À présent, la ville lui montrait son visage caché. Rien jusque-là ne lui avait laissé deviner l'existence de ces maisons en torchis, sinistres, exiguës et aveugles. Tassées sur elles-mêmes, elles semblaient prêtes à s'effondrer à tout moment. C'était le chaos absolu. Tout semblait disloqué, zigzaguant, délabré, tordu, bricolé et minable.* (MLO, p. 80)

Dans un langage non moins grossier, Lamko, quant à lui, évoque le « *Kiyovu des gros culs* » où Pelouse et Épiphanie vont rendre visite à Modestine, une femme aux fessiers et aux mamelles comparables « *à des grosses courges obèses poussées sur un tas de cendres de bananiers* » :

> *Depuis ce maudit soir où certains galetteux du versant est de la colline de Kiyovu ont répandu de la chaux vive sur le béton gris de leur pigeonnier, la rumeur distingua un Kiyovu des gros culs d'un Kiyovu des mendigots, le* Kiyovu ya bakene*. Modestine vivait dans l'une de ces villas barbouillées de blanc, perchée comme un nid d'aigle royal sur la colline* Kiyovu ya bakire*, le Kiyovu des nantis.* (PC, pp. 128-129)

Par ailleurs, dans la plupart des quartiers pauvres, les romanciers sont davantage impressionnés par le surpeuplement et le grouillement des centaines de milliers d'enfants sales et déguenillés. C'est ainsi que, par exemple, Sainte-Anne n'est pourtant pas triste à cause seulement de l'insalubrité du lieu, elle est aussi pitoyable à cause de sa nombreuse population qui a faim, souffre et voit les siens mourir au quotidien.

1.1.1.1. Les Perpétuels nécessiteux

Cet aspect de la misère qui reflète l'indigence est la principale préoccupation d'Ismaïla-Samba Traoré dans *Les Ruchers de la capitale : roman malien*. Les paysans chassés par l'ingratitude du climat se sont entassés au bord de la route qui mène vers la capitale :

> *L'année d'après, c'était la sécheresse, la famine, la mort. Et Jigin'tan grossissait… C'est de cette époque que dataient les baraquements tristement alignés, faits de carcasses de voitures, de cartons, de vieilles tôles. Et puis il y avait eu les mendiants et les infirmes.*[158]

---

[157].C'est son orthographe. Kiyovu s'écrit normalement avec un « i ».
[158].TRAORÉ, I-S., *Les Ruchers de la capitale : roman malien*, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 11.

Le mot *Jigin'tan* désigne littéralement la cité de « *ceux qui n'ont aucun appui, aucun soutien* ». Torturés par une misère incommensurable pendant une vingtaine d'années, eux et les enfants qui leur sont nés, partent quotidiennement en une longue procession à la capitale à la recherche d'un hypothétique emploi de manutentionnaire. Mais de temps en temps, les policiers les ramassent par camions entiers et les rejettent dans la brousse. Le lendemain, ils reviennent pour prendre à nouveau la ville d'assaut. Tous ces gens font partie de la même catégorie « *de gens pauvres, qui ne peuvent pas toujours manger à leur faim, que le gouvernement humilie* »[159] :

> *Dans cette ville, on nous a enlevé notre dignité et nous n'avons pas les moyens de parler. De dire notre misère, la vérité quoi. Nous sommes des milliers autour et à l'intérieur de cette ville. Des millions qui sont dans la brousse, à gratter une terre fatiguée derrière des bœufs fatigués sur des fleuves fatigués.*[160]

La répétition anaphorique du qualificatif « *fatigués* » souligne à quel point les paysans se lassent de vivre dans des conditions précaires, de voir « *tous ces gens propres dans les bureaux qui mangent le pays*[161] » et qui les « *méprisent* ». Les interventions du bûcheron, le représentant des « *gens sales comme lui* », c'est-à-dire de « *tous ceux qui n'ont pas les grands boubous brodés ou la cravate* », se font à la première personne du pluriel. Le « *nous* » collectif est la voix de tous ceux qui crient leur désespoir face à « *l'Autorité qui les affame* ». Vont-ils obtenir gain de cause à leurs demandes de lots d'habitation et à l'amélioration de leurs conditions de vie ? Hélas ! non. De plus en plus, la « *cité s'est clochardisée* » ; mendiants et paysans transplantés et sans travail, jeunes délinquants y ont élu domicile :

> *Tout cela s'était fait brutalement en moins d'une génération, faisant des cités accrochées aux flancs de la ville comme des milliers de ruches assiégeant un arbre esseulé et mort. La foule avait mal à la tête de penser à tout cela ; l'irritation et la rancœur faisaient éclater les têtes. Et puis maintenant, ils devaient se lever, comme des malpropres ; partir, mais partir ou ?*[162]

L'idée qui tourmente la foule n'est pas seulement de penser à sa misère lamentable mais plutôt celle de la déloger de ce lieu. L'Autorité projette en effet d'y construire une usine, de raser les baraquements, de détruire la cité et de chasser tous les occupants. Dans tout le récit, l'Autorité affiche un désintéressement et un mépris total à l'égard de la population de la cité. Celle-ci ne se laisse pas faire, quand bien même elle doit faire face aux « *uniformes* » et aux « *visages des hommes de la Brigade* »[163].

---

[159] *Ibidem*, p. 98.
[160] *Ibidem*, p. 99.
[161] *Ibidem*, p. 98.
[162] *Ibidem*, p. 128.
[163] *Ibidem*, p. 176.

L'image de la misère qui reflète l'indigence matérielle apparaît également dans les romans dont le décor principal est la campagne. Le Camerounais Patrice Etoundi Mballa, dans *Une Vie à l'envers*, multiplie les descriptions des lieux peuplés de mystères et entourés d'une nature étrangement belle et « *inviolée* ». En compagnie du « *fantôme* », le jeune Balita fait un voyage initiatique et symbolique dans le monde des fantômes où l'homme serait libéré de tout sentiment de peur ; la peur de mourir, d'être malade, de déplaire à autrui, de perdre sa liberté, son honneur ou sa fortune. C'est un monde où la vie « *ne s'entretient plus à l'aide de nourriture ou de boisson* »[164]. Dans leur traversée, les deux promeneurs s'arrêtent parfois net pour admirer la verdure du paysage ou surpris de voir « *en émerger* » des enfants « *torses et pieds nus, ...ventres tout plats, presque rentrés* »[165]. Au fur et à mesure que les deux aventuriers s'approchent du village - bien entendu celui des fantômes - Balita a l'impression de découvrir un lieu « *vénérable des monuments sacrés que l'on ne doit jamais profaner* ». Cependant, le narrateur quant à lui, semble mettre l'accent sur un autre trait :

> *Les maisons mêmes que Balita avait là sous les yeux auraient dû, en d'autres circonstances, lui paraître drôles et curieuses. Voire, franchement laides. Des toits coniques recouverts de chaume ou de nattes de raphia. Aucune tôle ondulée. Pas davantage de tuiles rouges ; ces tuiles rouges qui recouvraient orgueilleusement les maisons des chefs « indigènes » de l'époque coloniale. Pas de briques. Il n'y avait même pas ces murs de terre, faits de piquets de branches de palmier ou de raphia. À la place de tout cela, d'immenses écorces d'arbres, habilement réunies entre elles par un enduit noir, une sorte de sève desséchée d'arbre. Aux portes et fenêtres, on ne voyait point de battants. Et partout, cette couleur noire qui donnait à tout le village un visage grave et austère.*[166]

Le roman d'Etoundi Mballa est un récit allégorique et philosophique qui replonge le lecteur dans l'univers villageois où l'on se soucie peu du temps qui passe et des convenances sociales, un univers où l'on mène « *une vie à l'envers* »[167]. Les « *fantômes* » ne connaissent que leur village. Ils se plaisent dans leurs cases exiguës, non éclairées et défectueuses. La découverte de leur monde merveilleux révèle à Balita toute la laideur du sien avec son hypocrisie, son mensonge et toutes ces futilités auxquelles l'homme accorde pourtant beaucoup d'importance.

---

[164].ETOUNDI-MBALLA, P., *Une Vie à l'envers*, Yaoundé, Éd. SOPECAM, 1987, p. 140.
[165].*Ibidem*, p. 140.
[166].*Ibidem*, pp. 147-148.
[167].Ce titre nous fait penser au roman de Tanella Boni, *Une Vie de crabe*, Dakar, NEA, 1990. Dans ce texte d'une centaine de pages (plus exactement 107 p.), l'Ivoirienne Boni fait découvrir au lecteur un paysage réduit à des

1.1.1.2. La Métaphore de la poubelle

D'autres romanciers insistent sur l'aspect repoussant et dégoûtant de certains milieux sociaux qu'ils appellent les « *sous-quartiers* » (Nganang) ou les « *Bas-Fonds* » (Monénembo). Le Sénégalais Pape Pathé Diop dans *La Poubelle*, sous le mode de la dérision, traite du problème des détritus :

> *L'air qui vient du port a rampé, ténu comme un vieillard chenu ; il a trottiné et, par-dessus la poubelle, il élève la puanteur et l'essaime au-delà du muret, à travers les feuillages, sur la ville. Mour a presque fait le tour de cette poubelle. Et il n'en a jamais vu d'aussi grande, d'aussi belle, dans le centre ville. Seule une ville moderne peut avoir une pareille poubelle.*[168]

Diop se sert d'une ironie contrastive et d'une métaphore filée pour dénoncer l'indifférence et la négligence face à la saleté, à l'ordure. Il emploie des verbes personnifiant l'air malsain comme si celui-ci était indispensable à l'environnement du port. La métaphore de la poubelle s'étend à toutes les villes décrites dans les romans africains[169]. L'Ivoirien Jean-Marie Adiaffi dans *Silence on développe* écrit : « *Oui, Assiélédougou, la poubelle, le dépotoir de l'Afrique* »[170]. Auparavant, son compatriote Amadou Koné dans sa pièce théâtrale *Les Canaris sont vides*, dénonçant lui aussi l'invasion de l'Afrique par la saleté, s'était écrié : « *Pourriture, tout est pourriture.*[171] ». Ce constat amer avait été fait dès la naissance des indépendances par Aimé Césaire dans *Une saison au Congo*. Il trouvait partout « *de la pourriture au soleil* »[172], un « *compost* » à travers lequel il espérait pourtant voir « *les germes du renouveau* ».

Une telle situation, autant désagréable qu'on puisse l'imaginer, nous replonge dans *L'Aîné des orphelins* où Faustin Nsenghimana et toute la bande d'enfants de la rue passent leur temps à fouiller les vivres dans des tas d'engrais d'ordures :

> *Pour manger, j'escaladais la muraille du marché et avec un morceau de pelle je déterrais les restes d'arachides, de manioc et de bananes vertes pris dans la gadoue.* […] *Je lavais ces précieuses denrées dans les flaques d'eau des ornières, faisais du feu dans le tas d'immondices de la rue de l'Épargne, et le tour était joué.* (AO, pp, 48-49)

---

amas de boue et d'immondices en putréfaction, réservé aux plus déshérités dans une ville hostile et livrée à l'anarchie.

[168].DIOP, P. P., *La Poubelle*, Paris, Présence Africaine, 1984, p. 197.

[169].*Cf.* CHEMAIN, Roger, *La Ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1991.

[170].ADIAFFI, J-M., *Silence on développe : La Piste de la libération, Assanou Atim : axe roman II*, Paris, Nouvelles du Sud, 1992, p. 336.

[171].KONÉ, A., *Les Canaris sont vides*, Abidjan, NEA, 1984, p. 44.

[172].CÉSAIRE, A., *Une Saison au Congo*, Paris, Le Seuil, 1973 (1ère Éd. en 1966), p. 56.

La gadoue devient pour la plupart des enfants logeant dans des « QG » une source – ou plutôt une ressource inépuisable – de ravitaillement. Ils prennent l'habitude de s'y approvisionner sans crainte de maladies. Ont-ils d'autres choix ?

Devant le degré de décrépitude atteint par leurs pays, les romanciers se montrent on ne peut plus compétitifs à « *dresser des décors à dominante scatologique* »[173]. La pudeur fait place à la démesure et les tabous les plus élémentaires sont transgressés avec une complaisance cynique. Les lieux publics sont particulièrement décrits comme couverts de détritus : les lagunes, les plages, les berges des fleuves, les cimetières, les latrines et même les hôpitaux. Ibrahima Ly écrit dans *Toiles d'araignées* : « *On y jetait pêle-mêle compresses et détritus ménagers, placentas* »[174] et « *Les murs étaient barbouillés de déjections et de sang… La merde et les urines, le sang et les larmes, le pus et la bave* »[175]. De Sony Labou Tansi à Patrice Nganang, en passant par Ken Bugul, Calixthe Beyala et beaucoup d'autres, l'image d'une Afrique souillée est traduite par la « *mocherie* » et la honte[176], les vomissures, les pestilences, les chancres, etc.

L'insalubrité des lieux est la cause des maladies de tous genres. Les romanciers s'acharnent à décrire les différentes sortes de maux tels que la variole, la tuberculose, la lèpre, le choléra, qui prolifèrent très facilement dans les « *paradis anxiogènes créés par les messies néocoloniaux.*[177] » Quelquefois, les gens paraissent résignés et soumis à cette condition au point que la détresse et la pourriture deviennent mentales et existentielles. Certains critiques voient en ces gens-là, « *des dignités dévaluées à la honte sublime* »[178].

1.1.1.3. Le « *Bar africain*[179] » ou l'abri de la honte

La précarité n'exclut pas la vitalité. Celle-ci se caractérise par la débrouillardise et par toutes sortes d'activités - souvent illicites et nocturnes - dans les quartiers parfois cosmopolites des bars et des rencontres d'une nuit[180]. Le bar devient l'espace privilégié dans

---

[173].COUSSY, Denise, *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000, p. 27.
[174].LY, I., *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 257.
[175].*Ibidem*, p. 218.
[176].*Cf.* DEVÉSA, Jean- Michel, *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
[177].ASAAH, H. A. , *Op. cit.*, p. 132.
[178].GARNIER, X., « Patrice Nganang : des dignités dévaluées à la honte sublime », *Notre Librairie*, n° 150, p. 98. (*Note de lecture* de *Temps de chien*).
[179].Le *Bar africain* est le nom donné au cabaret fréquenté souvent par le Premier Ministre dans la pièce théâtrale (déjà cité) d'Aimé Césaire.
[180].C'est le cas de Nyamirambo, quartier cosmopolite dans la capitale rwandaise, décrit par Nocky Djedanoum dans son recueil *Nyamirambo*, mais aussi par la romancière Véronique Tadjo dans *L'Ombre d'Imana*. Koulsy Lamko en parle également en ces termes : « *Pelouse descendit à petits pas la grande rue qui reliait la colline de*

Temps de chien alors que le banditisme, l'alcoolisme, la corruption politique et la prostitution apparaissent dans ce roman comme le mode normal de vie et ne peuvent pas empêcher celle-ci de suivre son rythme. Lorsque Massa Yo, le propriétaire du bar *Le Client est roi* se fait voler un million par une prostituée, il ne désarme pas. Son bar est aussitôt rebaptisé *Au millionnaire*.

Nganang exploite un phénomène social observé chez les gens qui vivotent dans des sous-quartiers. Ils ont tendance à se donner de l'importance en racontant exagérément leurs malheurs ou en étalant ce qu'ils possèdent comme richesse : « *Le mythe du million couché dans le lit de la misère, le mythe du million disparu entre les cuisses échauffées d'une associée alla grossir les rivières de la parole de tous les sous-quartiers de Yaoundé.*[181] »

Les personnages se nourrissent de l'espoir de briller, fût-ce quelques minutes, aux yeux de leurs voisins. Tout est bon pourvu qu'on lise l'admiration, même fugitive, dans les yeux de son interlocuteur. Tel personnage qui a annoncé publiquement qu'il partaît pour l'Europe, est condamné à changer de quartier pour ne plus reparaître et boire la honte d'être toujours là. Il se retrouve un peu plus bas qu'avant, mais il a connu la gloire de déclarer : « *Je pars demain pour l'Europe* !»[182]

Temps de chien se déroule essentiellement dans un quartier populaire et misérable appelé Madagascar. Il est situé dans les faubourgs de Yaoundé. Nganang a choisi le chien Mboudjak comme narrateur à qui il a donné toutes les qualités. Philosophe et observateur réaliste, Mboudjak affine progressivement le regard et le discours jusqu'à devenir cynique :

> *Des rires fusèrent ci et là. Parfois une voix admiratrice crissait. Je n'y prêtais pas attention. Je me voyais nu dans la rue. Ma maîtresse, elle, devait être aux nues. Elle avait sa vengeance sur tous ceux-là qui jamais n'avaient vu en elle rien d'autre qu'une vendeuse de beignets, me disais-je…*[183]

Sur le même ton, il ajoute un peu plus loin :

> *Je recherchais dans la viande du monde la dureté de l'os, la partie la plus sûre du festin de la vie.*[184]

---

*Nyamirambo au cœur de la ville. Elle refusa de répondre aux tonitruantes sollicitations des chauffeurs de minibus. Elle avait toujours en horreur les klaxons racoleurs. La foule du petit marché de quartier l'engloutit. Foule cosmopolite de commerçants rwandais, mandingues, ouolofs, kassaïens : l'Afrique en miniature rassemblée autour d'une mosquée où le muezzin braillait son '*Allah hu akbar*' de coucher de soleil* » (LAMKO, K., *Op. cit.*, p. 148). Quelques pages plus loin, le romancier est impressionné par la diversité grouillante et vivace lorsqu'il se retrouve en face de l'Immeuble Rubangura, un « *authentique Centre des affaires… aux trois cents identités* » (p. 193), autrement dit, aux trois cents activités commerciales différentes. Ces écrivains donc sont surpris par « *la vitalité qui s'y affirmait contre toute attente, peu après le génocide* » (NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 13).

[181].NGANANG, P., *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001, p. 258.

[182].GARNIER, X., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 150, p. 98.

[183].NGANANG, P., *Op. cit.*, p. 103.

[184].*Ibidem*, p. 110.

Mboudjak est tout à fait à l'opposé des autres personnages. Candide et lucide, il parle peu, observe avec réalisme tout ce qui se passe dans la rue et rien ne lui échappe à l'intérieur du bar. Il est le seul à ne pas suivre la logique sociale des sous-quartiers selon laquelle chacun cherche individuellement à sortir du lot, à parvenir à la « *distinction* », en alimentant sans fin le flux de paroles dépréciatrices qui emporte tout le monde sur son passage. Mboudjak observe tous les personnages et se rend compte qu'ils se fréquentent faute de mieux. Chacun pense en effet que son interlocuteur n'est pas à sa hauteur. Chacun parle tant pour expliquer que malgré les apparences, sa place est ailleurs où la vraie vie l'attend. Mais pour Mboudjak, leurs paroles servent à s'anéantir soi-même, à se propulser dans un monde rêvé. La parole prend de ce fait une « *dimension dévastatrice, elle crée du vide sur son passage, elle déréalise le monde, elle enfonce les sous-quartiers dans une vie fantomatique* »[185].

Dans *Les Écailles du ciel*, Monénembo fait du bar un espace de référence. *Chez Ngaoulo* est un bar de Leydi-Bondi, bas quartier de la capitale Djimmeyabé. C'est le lieu de rencontres quotidiennes des habitués, des amis, parmi lesquels Koulloum, le narrateur, griot-chroniqueur de son état. Il débute ainsi son récit :

> *N'en croyez rien si le cœur ne vous en dit. Je ne vous demande pas de croire. Je ne vous parle pas de Dieu ni de ses répliques diaboliques. Je vous parle d'hommes qui aimaient la vie à une époque où la vie se moquait bien des hommes…Écoutez et oubliez. Ici, le souvenir ne vaut pas un sou*.[186]

Il se présente comme étant « *fait de Leydi-Bondi, de sa boue, de ses mots de sucre fermenté, de ses hommes pétillants et troubles* »[187]. Il présente ensuite les personnages principaux de son récit : le vieux Bandiougou qui se perd souvent la nuit dans des égarements métaphysiques à cause de l'alcool ; Yabouleh avec son seau hygiénique et son soutien-gorge ajouré toujours prêt à s'ouvrir au soleil et aux hommes ; son cousin Samba, l'obscur petit-fils du vieux Sibé ; le roi Fargnitéré et son griot Wango ; Mouna, l'éleveuse d'abeilles ; Mawoudo-Marsail, le tirailleur connaisseur de territoires et de races. À ceux-là s'ajoutent d'autres hommes et femmes, « *nés dans des différents villages et en différentes années, mais que le hasard le plus aléatoire a voulu réunir dans sa mémoire* »[188]. Il ne voudrait pas les oublier, ni effacer dans sa mémoire *Chez Ngaoulo*, ce cabaret où, « *des années durant, avec une assiduité de sentinelles* », lui et ses compères tentaient de « *conjurer le sort à coups de pots et de paroles*

---

[185].GARNIER, X., *Op. cit., Notre Librairie*, n° 150, p. 99.
[186].MONÉNEMBO, T., *Les Écailles du ciel*, Paris, Le Seuil, 1986, p. 13.
[187].*Ibidem*, p. 14.
[188].*Ibidem*, p. 14.

narcotiques dans un décor miteux »[189]. *Chez Ngaoulo* ne fut pas un cabaret comme un autre, mais plutôt « *une espèce de lieu saint plein d'ironie, passage obligé des itinéraires les plus fortuits, refuge prédestiné des âmes les plus incurablement vagabondes* ». Si l'on s'en tient aux seuls critères de l'architecture, ce lieu n'a rien qui le différencie des autres cabarets de ce bas quartier de la ville :

> *Ce n'était après tout qu'un réduit de briques ocre, nues et mal jointes, coincé entre des maisonnettes exagérément basses - échoppes ou habitations d'une géométrie quelconque et d'un éblouissant contraste de coloris qui bordaient une misérable ruelle au nom coquin de Rue-filles-jolies serpentant tant bien que mal entre le Marché-du-petit-jour et l'Égout-à-ciel-ouvert. L'intérieur comptait une pièce unique aux murs maculés et saillants où l'humidité et la chaleur faisaient bon ménage sous un rustique toit de tôle sans plafond… Du reste, l'ensemble de la maison était marqué du sceau de son flegme : il n'arrivait ni à la clientèle ni à l'unique lampe borgne suspendue au milieu de la salle d'exprimer un signe d'émotion ou de dérèglement. Tout affichait là une sérénité malveillante, une sagesse pernicieuse comme si, depuis belle lurette, le cabaret s'était détourné du cirque d'ici-bas.*[190]

Dans un réalisme pur, Monénembo décrit un espace qui est loin de perdre son attirance malgré sa misère criante et honteuse[191]. Le bar est symboliquement représenté comme un « *lieu de deuxième naissance où la vie décousue et insignifiante gagne un semblant de cohérence et de poids* »[192]. Si *Les Ecailles du ciel* semble mettre beaucoup plus l'accent sur la régularité des mêmes clients au bar, *L'Aîné des orphelins* présente celui-ci sous un autre angle. C'est un milieu dépravé où tous les interdits sont laissés devant la porte d'entrée. Il est parfois fréquenté par des personnages respectables prêts à se livrer à toutes sortes de bassesse. On trouve par exemple des agents de commerce et des patrons de bureau dans « *Le chacun comme il peut* », un drôle de « *bistrot des plus respectables* » dont la patronne s'appelle Clémentine. Les femmes qui le fréquentent n'ont jamais « *fait le tapin auparavant* » :

> *C'étaient toutes de respectables mères de famille qui venaient chercher de la compagnie et, ma foi, un peu de sous pour entretenir la marmaille vu que le mari n'était plus là : en prison quand il était accusé de génocide ou dans une fosse commune quand c'était l'inverse. Avec un peu de tact, vous pouviez en embarquer*

---

[189].*Ibidem*, p. 14.
[190].*Ibidem*, p. 15.
[191].Koulsy Lamko met en relief l'insalubrité dégoûtante du bar. Au Café de Muse , « *les effluves des fleurs d'eucalyptus alentour viennent de temps à autre balayer le bouffées nauséabondes expirées par la sentine juste dans le corner, vers les bas-fonds* » (p. 67). Comme si l'une des caractéristiques principales du bar africain était la saleté, Ken Saro-Wiwa dans *Sozaboy (Pétit minitaire)* nous présente le Banguidrome où il y a plus de mouches que d'hommes : « *Et quand tu entres dans Banguidrome africain là tu vas voir hommes cafards en pagaille avec vrais vrais cafard aussi.* […] *On appelait Banguidrome africain là,* Mgbaijiji*, ce qui veut dire la place que y a mouches en pagaille. Et vraiment si tu entres dans bar-là matin ou après-midi tu moyen pas bouffer ou boire à cause de mouches. Ca va tomber dans ton bangui seulement.* » (p. 41)
[192].MONÉNEMBO, T., *Op. cit.*, p. 14.

> *une lorsque vous aviez l'air propre et donniez l'impression que vos poches seraient à la hauteur de la situation.* (AO, p. 96)

Rodney a entendu parler de ce « *fameux bar* » et il a une envie folle de le visiter. Par contre, cet endroit n'est pas facile à repérer car il se trouve dans les coins les plus reculés de Kacyiru. Faustin qu'il croise par hasard dans le centre ville se propose de le lui indiquer. À la vue de Rodney, le visage de Clémentine s'éclaire car c'est sans doute pour elle une aubaine :

> *Pour les barmaids et les putes, les Blancs, c'est aussi important que le Messie. Ils ont le pouvoir et l'argent. Et puis ils font pas la bagarre, et puis ils sont tendres au lit. Paraît même qu'ils n'ont jamais le sida. Ils ne prennent jamais crédit, ils disent bonjour et au revoir, ils laissent de gros pourboires. Tout le contraire des abrutis d'ici.*[193]

Cependant, Clémentine sera surprise le lendemain d'apprendre que Rodney est pire qu'un abruti. Non seulement il refuse de payer Solange avec qui il a passé la nuit dans une chambre d'hôtel mais aussi il l'accuse à tort de lui avoir volé tout son « *fric* ». Quelques jours plus tard, il tente de présenter ses excuses à Solange pour l'avoir offensée et humiliée. Il aura beau insisté, celle-ci ne le lui pardonnera jamais. Par contre, à force de trop hurler des « *insanités* », il pousse tout le monde, déjà soûl, du « *chacun comme il peut* » à s'énerver et provoque la bagarre générale.

Un autre romancier guinéen Cheikh Oumar Kanté dans *Fatoba, l'archipel mutant* (1992), se sert d'une parole plurielle et tente de ressaisir par le bas les péripéties de la vie politique d'un pays imaginaire. Les portraits des ministres, les anecdotes politico-amoureuses, que file le roman, relèvent des conversations de bar, des rumeurs de rues, d'une parole débridée au moyen de laquelle le peuple cherche à avoir prise sur son destin.

Le bar prédomine dans l'ensemble du roman « voyou ». Il envahit l'imaginaire de l'écrivain, son mode exclusif d'approche du réel. Cet espace devient tour à tour un lieu d'évasion et d'extase où l'on s'enivre de bière, de tabac, de musique assourdissante, de femmes, etc. Il est décrit tantôt comme un semblant de paradis où l'on se met à l'abri des déboires et de la misère criante, tantôt comme un refuge où l'on croit noyer les soucis. Dans *L'Anté-peuple*, le citoyen directeur Nitu Dadou ne saurait évaluer la quantité de « *karoumourachi* » consommé au « Magistrat Pub » pour tenter de se détourner du charme irrésistible de sa collégienne Yavelde. Face aux assauts répétés de cette jeune fille, à ses audacieuses provocations à la limite de l'impudence, ce directeur se réfugie dans l'alcool, un faux-fuyant qui, du reste, ne dissimule que fort mal son déchirement intérieur :

---

[193] *Ibidem.*, p. 100.

> *On ne peut pas avoir trente-neuf ans et tomber amoureux d'une gamine… Qu'elle soit dégoûtée de moi !… Je refuse de tomber amoureux… J'ai dit pas question… Gamine, gamine, gamine, se mitrailla Dadou. Le mot ouvrit des blessures au fond de son être.*[194]

Le bar est perçu comme un milieu de déchéance et de disgrâce qui maintient les habitués à « *l'état honteux* ». Rien d'étonnant que Sony Labou Tansi ait donné à l'un de ses romans un titre symbolique qui désigne le nom du bar « *La vie et demie* ». On se souvient que l'intrigue du roman se déroule principalement dans cet espace aux scènes et aux sensations démesurées, où se trament subtilement les crimes crapuleux. Alors que le peuple s'enlise dans la précarité, la classe dirigeante en profite pour se tailler la part du lion, en amassant des fortunes qu'elle dilapide dans « *la vie et demie* ». Pour elle, les routes mènent dans trois directions : « *les femmes, les vins, l'argent. Il faut être très con pour chercher ailleurs* »[195].

D'une manière générale, le bar apparaît dans le roman, d'une part, comme un bâtiment exigu et pouilleux, situé dans les bas-fonds et fréquenté essentiellement par la classe ouvrière ou par des « éclopés[196] ». D'autre part, c'est un bâtiment aux couleurs bigarrées reflétant la luxure, réservé à la classe dirigeante. Cependant, il est intéressant de remarquer que, dès les premières heures des indépendances, le bar était un lieu public, à la fois de consommation incontrôlée de bières, de rumeurs et d'échanges « *d'informations fraîches* », de discussions sur les affaires de l'État. Ainsi par exemple, dans *Une Saison au Congo*, quand le Premier ministre Lumumba n'est pas au « Bar de l'Élite », il fréquente le bar « Chez Cassian » où il peut boire et danser dans une pénombre rose et verte avec Hélène Bijou, « *un vrai bijou de femme* »[197]. Il arrive que le bar se transforme en une salle de conférence de presse. Le Premier ministre s'entretient en effet avec les journalistes chez Mama Makosi (Bar africain) :

> *Installez-vous, messieurs, comme vous pouvez. Excusez le lieu, ça n'a pas d'importance, ou plutôt ça en a une, extrême ! Lieu populaire, humble lieu, il y bat du moins, à sa manière, le cœur du Congo, c'est-à-dire bien plus fort et franc que dans tous les palais présidentiels ou ministériels. Je vous ai convoqués ici, pour vous annoncer, et pour que vous annonciez au monde, que le Congo continue*.[198]

---

[194].SONY LABOU TANSI, *L'Anté-peuple*, Paris, Le Seuil, 1983, pp. 26-27.
[195].SONY LABOU TANSI, *La Vie et demie*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 34.
[196].MABANCKOU, Alain, *Verre Cassé*, Paris, Le Seuil, 2005. Dans ce roman, Verre Cassé est l'un des clients les plus assidus et ponctuels au « *Crédit a voyagé* », un bar crasseux situé dans un quartier de Brazzaville. Le patron de ce bar a confié à Verre Cassé le soin d'en faire la geste en immortalisant dans un cahier de fortune les prouesses étonnantes de la troupe des éclopés fantastiques qui le fréquentent. Au-delà de cette histoire terrible au ton grotesque, le romancier nous fait un portrait vivant et savoureux de l'autre réalité africaine.
[197].CÉSAIRE , Aimé, *Op. cit.*, p. 74.
[198].*Ibidem*, p. 108.

Seul le joueur de sanza, personnage mythique et lucide qui se cache derrière le masque de fou pour montrer « *certaines choses à qui a de bons yeux* », prévient Lumumba, par des détours et des proverbes, que cet endroit précaire est indigne pour un « Mbota Mutu » :

> *D'ailleurs, ce qu'il y a à voir saute aux yeux. Pas besoin d'un grand vent pour dénuder le cul de la poule !*[199]

En traitant simultanément les thèmes de la précarité et de la vitalité, certains textes mettent en évidence les dangers qui menacent non seulement les sous-quartiers misérables mais aussi les résidences opulentes.

1.1.2. La « Misère sexuelle »

Nous empruntons cette expression à Patrick Ilboudo dans son roman intitulé *Les Carnets secrets d'une fille de joie*. Nous lisons, en effet, dans le prologue, « *qu'il n'y a pas* [dans ces *Carnets*] *de détails salaces de la misère sexuelle de l'homme, ni de témoignage à la petite semaine du grand désarroi de beaucoup de gens sur les questions du sexe.*[200] » Il s'agit, par contre, du *mea culpa* de Fatou Zalme, fille-mère de joie de son état et qui fait le compte de sa vie dès l'âge de quinze ans.

Les débuts de sa galère correspondent à la première – et qui sera d'ailleurs la dernière-grossesse. Le père de son fils (Ham) était un copain du lycée, presque du même âge mais qui, malheureusement, n'a jamais voulu admettre la paternité. Afin d'élever son enfant, Fatou s'engage corps et âme dans la prostitution où elle sera à la fois la coupable qui a « *transgressé les règles sacrées de la conduite commune* » et la « *victime consentante de noces ininterrompues.*[201] »

Elle se remémore les plusieurs fois qu'elle a « *percé au jour le jour… les malhonnêtetés humaines* » en partageant la couche avec les hommes de tous les gabarits, de tous les âges, de toutes les couleurs et de toutes les classes sociales. On comprend alors pourquoi il lui arrive de se considérer comme une « *poule du sacrifice social* » qui a « *vendu au plus offrant ses fesses* »[202]. Ces principaux clients étaient notamment des ministres dont celui de l'Éducation Nationale d'Ourcy qui fut son premier client après la déception avec son copain Bala Tondé (p. 22), le directeur de la banque nationale (p.28), le gros commerçant

---

[199].*Ibidem*, p. 59.
[200].ILBOUDO, Patrick, *Les Carnets secrets d'une fille de joie*, Ouagadougou, Éditions La Mante, 1991 (2e édition), 1988 (1e édition), p. 7.
[201].*Ibidem*, p. 9.
[202].*Ibidem*, p. 31.

d'Ourcy (grand musulman qui avait fait son pèlerinage à la Mecque, p. 32), Yida le député du treizième arrondissement de Koubry (p. 58), l'ambassadeur itinérant (p.141), le chef du gouvernement en exil de Tammy (p. 147), sans oublier le Président de la République d'Ourcy :

> *Pour les uns, il faut montrer une dernière fois ses œuvres les plus chères, comme j'ai fait le premier jour avec son Excellence Monsieur le Président de la République d'Ourcy.*[203]

Pour les femmes qui exercent un tel métier, l'âge de la retraite est souvent précoce. Au sommet de sa gloire, Fatou raconte avec une fierté dédaigneuse toutes les possibilités qui lui étaient offertes pour accéder aux « *issues honorables* » :

> *« Mon cher Président, mon petit bonhomme, tu ne mérites pas de conduire les rênes d'Ourcy. Tu n'adores que ma bouche et ma façon de dire les mots obscènes… » Oui, il n'aimait que l'odeur de ma peau. J'étais son bouchon, sa dépanneuse. Sa plus grande folie a éclaté cette nuit-là, où, porté dans les fonds baptismaux des vibrations du corps, il m'a déclaré, tout serré contre mon cœur, qu'il voulait un enfant de moi qui naîtrait à l'aurore. Moi, Fatou Zalme, fichée par toutes les polices de Korsimogho ! Je l'écoutais ! silencieuse et froide, meurtrie de son inconsciente idée. O ! les grandes calebasses ignorent tout de leur contenu.*[204]

Elle se moque bien de son « *gros poisson* » qui, obnubilé par le sexe, se ridiculise en étreignant un corps déjà meurtri et croit avoir découvert une sainte nitouche. Elle a par ailleurs le pressentiment qu'avec cet homme la descente aux enfers est proche. Fatou est consciente qu'elle a acquis de haute lutte ses lettres de noblesse avec lui mais elle sait également que le pouvoir de son Excellence « *se dissolvait entre ses mains fragiles* » :

> *Il se croyait bien à l'abri. Il a répondu comme il devait au destin qui l'attendait dans les poubelles de l'histoire. Je n'ai pas versé une seule larme pour lui, j'ai cependant été, malgré moi, un peu consternée.*[205]

Les lieux où elle a rendu ses « *services nocturnes* » à sa « *sacrée clientèle* » sont très variés. Elle ne saurait dénombrer les nuits qu'elle a passées dans les chambres des hôtels luxueux d'Ourcy, entre autres, l'hôtel l'Oeil Vert ou l'hôtel de Jules. Quand ses « *collègues de métier* » ne lui prêtaient pas leurs chambres (p. 23), elle n'éprouvait aucune gêne à « *croiser* » son client derrière les immeubles ou dans un recoin d'une maison en ruines. Les « *corps à corps* » avec la majorité des gens qui passe à ses côtés sont toujours un « *duel de*

---

[203].*Ibidem*, p. 50.
[204].*Ibidem.*, p. 117.
[205].*Ibidem*, p. 120.

l'indifférence, jamais ils n'ont été des cœur-à-cœur[206] ». Sauf avec un handicapé qui l'attendait tous les soirs au coin de sa rue et qu'elle aidait à descendre de sa roulette pour qu'il l'« *enlance* » :

> *Mon handicapé était un jeune homme attendrissant. Il s'occupait de Ham comme un père. Grâce à moi, il ressentait une certaine forme de sécurité et de confiance. Grâce à lui, l'obscurité qui naissait chaque jour à dix-huit heures pour disparaître à six heures le lendemain matin n'était plus emplie de menaces. Lorsque je dormais contre lui dans un recoin d'une maison en ruines, j'étais plus à l'aise que lorsque j'étais blottie contre un autre dans la chambre d'un hôtel luxueux d'Ourcy. Chez lui, je rentrais chez moi, ailleurs, j'étais à l'étranger.*[207]

Les relations de Fatou avec cet homme sont à la fois dramatiques et sentimentales. Leur « *amitié* » est née sans doute de la solitude mais également du fait que ce sont des personnages qui n'ont pas peur de la nuit. Ce qui l'attire le plus chez ce handicapé, c'est en quelque sorte son sens humaniste qu'elle ne peut – hélas !- trouver chez « *les gens qui peuplent ce monde* ». Il lui a appris, en effet, à chérir son enfant, et en retour, elle se doit de le « *protéger* ».

La protagoniste de ce roman ne se contente pas seulement d'exposer ses errances, elle en profite aussi pour faire passer des messages didactiques à travers des proverbes et dictons, tel que celui-ci : « *Le ventre de la femme qui cherche sa nourriture la nuit est un grenier. L'homme, éternel imposteur, y puise.*[208] » La prostitution est un métier moins sécurisant et à hauts risques car certaines « *prestations de service* » peuvent être un début ou un adieu :

> *Mais ce métier, malgré ses dehors faciles et rieurs, est très difficile, car, au lit, dans la nature, dans la baignoire, ou au bureau il peut survenir à tout moment un incident qui compromet le programme.*[209]

Le récit apparaît à certains endroits comme un réquisitoire virulent, une profanation de la classe dirigeante des États du Tiers-monde[210]. La comparaison faite par Fatou Zalme est on ne peut plus claire :

---

[206].*Ibidem*, p. 44.
[207].*Ibidem*, pp. 44-45.
[208]. *Ibidem*, pp. 37-38.
[209].*Ibidem*, p. 38.
[210].Il y a lieu de rappeler ici les propos de Calixthe Beyala, lors d'un entretien accordé à Tirthankar Chanda, « L'Écriture dans la peau », *Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, pp. 40-44. Elle déclare en effet que dans ses romans, le sexe n'est qu'un décor : « *le fond du problème, c'est la non-gestion politique de la cité. C'est cette incurie qui conduit à une grande misère psychologique, morale, spirituelle.* » Elle affirme également que les femmes en sont conscientes lorsqu'elle laisse, par exemple, l'un de ses personnages dire, en parlant d'elle-même, que « *ces fesses sont capables de renverser le gouvernement de n'importe quelle République* » (dans *Femme-nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003). D'après Beyala, les femmes africaines usent de ce pouvoir qu'elles ont sur la gent masculine pour sortir de la dépendance dans laquelle la société les maintient.

> *En fait, distribuer du plaisir, c'est plus sécurisant que d'aller en enfer ou de participer à un conseil de gouvernement composé d'incapables et d'incompétents notoires comme le sont tous ces ministres avec qui j'ai fait des exercices de haute vertige.*[211]

Les confessions de cette femme, faites presque dans un monologue théâtral sur les fausses joies et les vrais drames de son métier, résonnent en définitive comme des sentences mémorables d'une laissée-pour-compte qui interpelle la société.

Quant à Henri Lopes, il décortique avec hargne les rapports raciaux dans *Le Pleurer-rire* : « *Toutes ces espèces de Sénégalais, Maliens, Mauritaniens ; Haoussas, Dahoméens et Togolais… distribuaient la chaude-pisse, la syphilis et autres maladies à la population, sans compter les dégâts de leurs marabouts avec leurs gris-gris bizarres*.[212] »

Le roman de la jeune romancière sénégalaise Abibatou Traoré, *Sidagamie*, parle d'un fléau qui fait rage dans de tels milieux. C'est une histoire réaliste écrit dans un style limpide qui relate comment la misère et la polygamie édifient dangereusement les voies de propagation du sida lorsque notamment une femme met sa confiance entre les mains d'un mari infidèle et de coépouses dont elle ne sait pas grand-chose. La fin du récit ne laisse présager aucun signe d'espoir :

> *La jeune femme se caressa encore le ventre, tristement. Elle était enceinte, sûrement séropositive et pour l'instant, elle n'osait pas penser à ce que lui réservait l'avenir. En avait-elle un d'ailleurs ? La vie était bien cruelle. Maïmouna pensa qu'elle n'avait même pas encore trente ans. De tous les beaux rêves qui avaient peuplé son adolescence, il ne restait plus rien.*[213]

Le thème du sida est également l'objet du roman de la Congolaise Marie-Louise Abia, *Bienvenus au royaume du sida* (2003). La sexualité est l'un des traits les plus récurrents dans le roman africain[214]. La polygamie, l'adultère, la prostitution, le viol, etc. y sont largement exploités. Presque la totalité des œuvres romanesques écrites par les femmes insiste sur l'un ou l'autre aspect suivant le contexte général de son œuvre. La violence des nouvelles représentations de la figure féminine s'associe à ce que Jacques Chevrier qualifie de « *violence scripturaire qui passe par le recours à un lexique volontiers argotique, familier, voire scatologique et pornographique* »[215].

---

[211]. ILBOUDO, P., p. 38.
[212].LOPES, H., *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 225.
[213].TRAORÉ, A., *Sidagamie*, Paris, Présence Africaine, 1988, pp. 188-189.
[214].*Cf.* CORNATON Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990.
[215].CHEVRIER, J., *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003, pp. 251-252.

Ainsi, chez la Camerounaise Calixthe Beyala - qui apparemment s'impose un rythme de production romanesque à la balzacienne - l'adultère et la prostitution sont des thèmes favoris. Pour stigmatiser les obsessions des mâles « *uniquement préoccupés de leurs panses et de leurs bas-ventres* », tous les mots lui sont permis. De même les femmes « *ne sortent pas indemnes de ce règlement de compte*[216] ». Quand elles ne sont pas des « *fesses coutumières* », elles sont comparées à des parfums : « *La femme est comme un parfum et, comme celui-ci, elle s'évapore même si portes et fenêtres sont fermées.*[217] » L'inconstance et le charme éphémère sont minutieusement décrits, sans complaisance ni indignation dans son premier roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée* : « *Toute leur vie, elles ont dansé pour les hommes, des milliers d'hommes qui ont écarté leur chair.*[218] »

Tous les romans de Calixthe Beyala sont dominés par des personnages féminins aux prises avec des problèmes existentiels. La lutte pour la survie qui les contraint à prostituer leurs corps les mène souvent sur des voies de désespoir. Ses personnages constituent le symbole d'une Afrique plongée dans le chaos suite à la misère et à la violence pour laquelle tout semble perdu. D'une manière générale, Beyala recourt dans ses narrations à l'analepse[219] interne qui donne « *des révélations sur des personnages que l'on croyait connaître et dont on avait mal interprété le comportement en de certaines circonstances* »[220].

Les personnages féminins de Calixthe Beyala se retrouvent embarqués tour à tour dans des situations terriblement dégradantes mais qui, dans le dénouement, se détachent de l'ultime déchéance pour mourir. Tel est le cas par exemple de Tanga dans *Tu t'appelleras Tanga* qui a grandi pour faire face à la vie dans un pays « *qui marche la tête en bas*[221] » dirigé par l'impotent Cul-de-jatte dont le désir irrationnel est de frustrer les faibles dans leurs aspirations mais aussi d'étrangler Dieu et de le jeter par le feu parce qu'il « *est fou*[222] ». La volonté fantasmatique qui anime cet unijambiste d'en finir avec Dieu s'explique sans doute par le fait qu'il trouve en lui un témoin gênant de son aberration et de toutes ses barbaries, et que, un jour, il aura à lui rendre compte.

Tanga est le produit du désordre et du chaos tant familial que social. Les malheurs la poursuivent fatalement. L'inceste fait d'elle « *la femme-fillette* ». Puis, elle doit endurer les sévices corporels (la tenir en laisse pour faciliter l'exploitation sexuelle). Sa conscience est

---

[216].*Ibidem*, p. 251.
[217].BEYALA, C., *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1990, p. 10.
[218].BEYALA C., *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 122.
[219].Les termes d'*analepses* et de *prolepses* sont empruntés à Gérard Genette, *Op. cit.*, 1972. Ils sont étudiés dans le chapitre intitulé *Ordre du récit* à partir de la p. 90.
[220].VILLANI, J., *Op. cit.*, p. 61.
[221].BEYALA, C., *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988, p.126.

rongée par son corps meurtri et dégoûtant. Elle se déteste et reconnaît en elle une « *épave pourrie* », une « *chienne perdue*[223] ». Même si elle reste convaincue, après de multiples souffrances, qu'il « *n'y a rien sur cette terre qui n'ait sa réplique au ciel*[224] », la seule voie de salut qui lui reste est la mort. Celle-ci devient une véritable catharsis dans un récit régi à tout bout de champ par une voix narrative à la 3e personne.

Dans un univers pourri et à l'envers, les jeunes « *amazones des lettres africaines*[225] » semblent avoir trouvé une solution noble. Elles proposent à leurs personnages longtemps éprouvés par les blessures tant morales que physiques de leurs bourreaux la mort qui devient comme une libération extrême. Le roman de Ken Bugul, *La Folie et la Mort*, s'inscrit lui aussi dans cette voie. C'est une « *œuvre dominée d'un bout à l'autre par des images de folie assourdissante et de mort inexplicable* »[226]. L'incipit se résume en trois phrases annonciatrices d'un temps abyssal et d'une ambiance atroce dans laquelle vont se dérouler les événements : « *Il fait nuit. Une nuit noire. Une nuit terriblement noire*.[227] »

Tout se passe dans un pays africain sans nom et sans histoire, « *comme il y en avait un bon nombre sur ce continent* »[228] mais dirigé par le grand Timonier. Celui-ci ne cache pas ses intentions folles quant à la façon dont il veut gouverner. Il faut que « *tous les fous qui raisonnent, et tous les fous qui ne raisonnent pas, donc tous les fous, soient tués sur toute l'étendue du territoire national* »[229], décrète-t-il à la radio. Les personnages sont ainsi condamnés à vivre et à se battre dans un univers de fous. Ils n'ont qu'une seule compensation aux souffrances endurées : la mort qui leur est aussi certaine qu'absurde.

La première victime est Mom Dioum, une jeune femme forte et belle, avec une maîtrise en sciences économiques conquise au prix de multiples difficultés, entre autres celles d'accepter de se faire « *mirage* » pour quelqu'un qui était considéré comme le plus grand « *interprète du futur* », mais qui en réalité se tachait de commerces affreux, notamment de crânes et d'albinos. La fuite pour le village n'est pour elle qu'un début d'un autre calvaire. Le tatouage inachevé qui lui laisse d'énormes cicatrices sur la figure n'est qu'une marque indélébile de sa faillite, un échec impardonnable qui l'oblige à s'éloigner de sa famille à jamais. Ce nouveau départ la conduit tout droit dans la folie et la mort. Et tous ceux qui vont partir à sa recherche subiront le même sort, victimes des acolytes du Timonier.

---

[222].*Ibidem*, p. 60.
[223].*Ibidem*, p. 90.
[224].*Ibidem*, p. 91.
[225].CHEVRIER, J., *Op. cit.*, 2003, p. 251.
[226].RASCHI Natas'a, « Note de lecture », *Notre Librairie*, n° 144, p. 130.
[227].BUGUL, K., *La Folie et le Mort*, Paris, Présence Africaine, 2000, p. 11.
[228].*Ibidem*, p. 11.

Sa copine Fatou Ngouye, mariée par correspondance à quelqu'un qui est parti pour l'Italie, ne connaîtra jamais de bonheur conjugal. Dès son arrivée en ville pour chercher Mom Dioum, elle est violée par un policier. Réfugiée chez un prêtre, ce dernier abusera d'elle chaque jour jusqu'au moment où il n'arrivera plus à lui faire dissimuler sa grossesse. Au comble du paroxysme, elle sera brûlée par un inconnu sur la place du marché, accusée d'un vol qu'elle n'a pas commis.

La troisième victime est un homme. Yoro est le cousin de Mom Dioum. Il part avec Fatou mais il n'a pas le temps de découvrir toute la folie de la ville. Sa demeure sera la prison. Il en sortira pour vivre une relation homosexuelle avec le militaire chez qui il a trouvé du travail. La honte le condamnera à ne plus jamais rentrer au village. Le roman se rapproche tout entier à un conte de l'absurde et de l'irréel dans lequel les protagonistes sont constamment confrontés aux multiples difficultés pour finir dans le désespoir.

Les romanciers se délectent dans leurs descriptions vivantes et pittoresques de scènes de volupté dérisoire, de viol et de meurtres, scènes dans lesquelles les personnages apparaissent d'office condamnés à subir les lois du destin, dans une atmosphère où les sentiments et les situations sont d'une violence insoutenable. Le personnage à la fois présent et absent, accepté et rejeté, commun et différent, solitaire et sociable, est fatalement « *confronté à l'expérience de l'altérité et au problème de son identité*[230] ». En accordant un rôle incontournable à un individu qui souvent « *n'est rien, … ne fait pas grand-chose*[231] », parle peu ou ne dit rien, le roman devient un espace où la société africaine passe au crible.

1.1.3. Les Déshérités « marginalisés »

À partir des années 80, les romanciers font, d'une manière explicite ou symbolique, la représentation d'un univers « *où l'individu ne peut plus se sentir intégré, où une fracture s'est produite dans la relation entre l'être et son espace, qui fait du sujet un perpétuel étranger* »[232].

Le roman établit de plus en plus la barrière entre le peuple et les marginaux. Les hordes informes de mendiants en guenilles deviennent l'avant-garde d'une foule grouillante de vie qui se bousculent à longueur de journée au marché ou sur les trottoirs exigus et qui, à la nuit

---

[229].*Ibidem*, p. 12.
[230].PARAVY Florence, « L'Altérité comme enjeu du champ littéraire africain », *Les Champs littéraires africains*, *Op. cit.*, pp. 213-227.
[231].*Ibidem*, p. 216.
[232].PARAVY, F., *Op. cit.*, p. 218.

tombante, s'entassent dans les bidonvilles. Celles-ci sont des milieux de déréliction et de dégradation totales, lieux dans lesquels, quand il fait chaud, « *les égouts empestent* »[233].

Dans *Les Écailles du ciel*, Monénembo montre une prédilection pour les bas-fonds, lieux générateurs, non seulement des figures de résistance mais aussi des personnages déracinés et sans repères. Ismaïla Samba Traoré, dans *Les Ruchers de la capitale*, lui emboîte le pas et devient, lui aussi, le romancier des foules, des bidonvilles et des périphéries urbaines. Leurs personnages généralement des « *déguerpis* » des bidonvilles, acculés à des conditions de vie misérable et de travail précaire, s'organisent et revendiquent leur droit par des grèves ou par la résistance qui se solde par un succès de courte durée car ils se montrent incapables de l'exploiter. C'est par exemple ce qui se passe dans *Les Ruchers de la capitale* où la cité qui « *a contribué à abattre le fauve* », s'ébranle en silence en entendant à la radio que « *le pouvoir a changé de main* ». Elle se réalise amèrement qu'un petit groupe « *en a endossé la peau, pour faire peur aux autres* »[234].

Une telle intrigue n'est pas sans rappeler le roman sociologique de Robert Linhart, *L'Établi*. Il parle de son expérience en tant qu'employé de l'usine Citroën mais décrit davantage les conditions aliénantes du travail à la chaîne. Les ouvriers répètent sans arrêt les gestes identiques du matin au soir et en plus de cela, la surveillance policière, l'inégalité, le mépris et la haine des contremaîtres pèsent sur eux :

> *Vous pouvez très bien passer une journée entière sans apercevoir le moindre chef (parce qu'enfermés dans leurs bureaux ils somnolent sur leurs paperasses, ou qu'une conférence impromptue vous en a miraculeusement débarrassé pour quelques heures), et malgré cela vous sentez que l'angoisse est toujours présente, dans l'air, dans la façon d'être de ceux qui vous entourent, en vous même. Sans doute est-ce en partie parce que tout le monde sait que l'encadrement officiel de Citroën n'est que la fonction émergée du système de flicage de la boîte. Nous avons parmi nous des mouchards de toutes nationalités, et surtout le syndicat maison, la C. F. T., ramassis de briseurs de grèves et de truqueurs d'élections.*[235]

Ils travaillent sous la pression et la peur, sans sécurité ni garantie contre les risques. Quand il n'y a ni chef ni mouchard en vue, ce sont les voitures qui les surveillent par leur marche rythmée. Et à la moindre inattention, les ouvriers sont menacés par leurs propres outils et rappelés brutalement à l'ordre par les engrenages de la chaîne. Ils sont devenus comme des machines mais Linhart souligne que les ouvriers sont plus fragiles que des machines :

> *La dictature des possédants s'exerce ici d'abord par la toute puissance des objets.* […] *Quand tout cela marche tout seul et que le vacarme cumulé de mille*

[233].BEYALA, C., *Op. cit.*, 1987, p. 38.
[234].TRAORÉ, I-S., *Op. cit.*, p. 174.
[235].LINHART, R., *L'Établi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978, p. 67.

> *opérations répétées sans interruption se répercute en permanence dans nos têtes, nous nous souvenons que nous sommes des hommes, et combien nous sommes plus fragiles que les machines.*[236]

Les ouvriers sont fragilisés et contraints de vivre dans la torpeur léthargique. Les réunions organisées souvent au Café des Sports sont « *fiévreuses*[237] » et chimériques. Les grèves et les tentatives de résistance qui se soldent rapidement par un échec, prouvent qu'il n'y a rien à attendre de l'homme abruti et écrasé par le poids de la peur et de ses gémissements, stationné à longueur de journée derrière l'établi.

La thématique de la classe ouvrière vivant dans la précarité a fait également l'objet d'une abondante représentation cinématographique dont la plus récente est le long métrage *Le Cri* (2006) d'Hervé Baslé. Ce film met en scène des employés maltraités et malmenés au fil des années par les chefs sans scrupule de l'usine de fabrication des pièces d'automobile. Les sanctions disciplinaires trop sévères pour de simples manquements, le licenciement abusif, les risques permanents provoquant des accidents mortels, le mépris toujours affiché par les chefs à l'égard de leurs ouvriers, toutes ces frustrations vont exploser dans leur cri. Aux funérailles de Célestin Panaud, dit Tintin ou l'Ancien, mort à l'usine (il est tombé dans le four de fonderie), les employés profondément démoralisés se plaignent des conditions de travail. Dans son discours de circonstance, leur représentant dit que ses mots sont ceux de la classe pauvre, de la colère non encore contenue : le cri. Le cri pour se faire entendre. Le cri d'une souffrance, de la misère. Le cri à ceux qui ne veulent pas entendre. Mais, il ne s'agit ici que des mots « inoffensifs » et sans écho, des mots qui ne peuvent pas, hélas !, franchir les murs de l'usine.

Dans le récit littéraire (*L'Établi*) ou cinématographique (*Le Cri*), les personnages agissent dans un espace fermé, réduit et très surveillé. Toutes les tentatives de soulèvement pour réclamer l'amélioration des conditions vitales sont fermement réprimées. Le dénouement des intrigues ne présage aucune issue salutaire et les lueurs d'espoir sont faibles. Par contre, les choses se passent parfois autrement dans le roman africain qui aborde la lutte des classes et les conflits socio-politiques en général. Les romanciers exploitent la diversité des personnages issus des milieux différents pour « *organiser* » des actions révolutionnaires dans des espaces ouverts difficilement contrôlables. Les personnages subversifs ou « *les maquisards* » partagent leur temps entre les bidonvilles surpeuplées et la forêt où ils peuvent s'infiltrer, se faufiler, se cacher, etc. afin d'échapper à la vigilance policière.

---

[236] *Ibidem*, p. 68.
[237] .*Ibidem*, p. 94.

La plupart des personnages du roman africain francophone sont des « *ombres humaines*[238] » et quand bien même ils gardent leur intégrité physique, se faufilent dans la foule, ont une identité floue et souffrent d'un non-être accablant. Le héros de *L'Anté-peuple* (1983), Dadou, souillé par la « *mocherie* », doit feindre la folie pour circuler librement dans la ville sans « *emmerdement des papiers* ».

Dans *Les Écailles du ciel*, le protagoniste de ce roman est à la fois lié profondément à son village natal Kolisoko, mais dès sa naissance étranger à ce même lieu, rejeté du monde des hommes, comme il l'a été de l'espace utérin. Son corps étrange, ses yeux qui « *regardent un autre monde* » effrayent les villageois : « *Ça là, ça s'est trompé de chemin, murmurait-on dans toutes les cases. Êtes-vous sûr que son destin est sur cette terre ?*[239] » Dans l'esprit des villageois, la « *terre* » à laquelle ils font allusion n'est pas ce monde ici-bas. Elle représente un monde restreint : Kolisoko.

Monénembo donne le nom de Samba à cette « *hérésie d'homme* ». Absent et énigmatique dans sa vacuité et son inconsistance, il traverse la vie sans avoir de prise sur elle. Persécuté au village parmi les siens, ce « *broussard* » est obligé de fuir et se retrouve en ville, un monde hostile où il est à nouveau étranger. Chez les Tricochet où il mène « *une vie de boy* », Samba est, pour Mme Tricochet « *l'incarnation de l'altérité sexuelle et raciale conçue comme un objet de dégoût absolu, mêlé d'attirance malsaine* »[240]. Pour ses compatriotes, il représente une différence encore plus essentielle. À son arrivée dans le quartier du narrateur, la rumeur publique le transforme en être surnaturel et extraordinaire, mi-esprit, mi-animal :

> *L'homme, puisque vous appelez ça un homme, a une démarche qui ne me dit rien de bon. Ses yeux semblent éteints. Comme un halo de grisaille le poursuit… Et puis son baluchon d'éternel voyageur… Et puis, une odeur de brûlé… J'ai eu l'impression d'avoir rencontré un fumeron.* […] *Au Marché-du-petit-jour, il n'y avait rien qui pût lui ressembler. Mais une grosse dondon qui vendait des goyaves nous toisa et brailla à notre intention : « Allez-vous-en loin de moi. Oui, je l'ai bien vu votre acolyte et ses yeux de fantôme. Je l'ai même trop vu…, cet avorton du diable ! »*[241]

Au fil de son enquête, le narrateur ne sait plus comment nommer ce que le monde entier a rencontré : « *homme ou ombre ?* » Mais il est surpris quand cette « *ombre fugitive et capricieuse* » le rejoint inopinément, un beau soir, alors que, dehors, une nuit damnée tombe péremptoirement.

---

[238].COUSSY, D., *Op. cit.*, p. 103.
[239].MONÉNEMBO, T., *Op. cit.*, 1986, p. 36.
[240].PARAVY, F., *Op. cit*., p. 216.
[241].MONÉNEMBO, T., *Op. cit.*, pp. 25-26.

Tout au long du récit, le narrateur se garde de faire une analyse psychologique de cet être vu du dehors. Le mutisme total du héros fait davantage de lui une figure emblématique d'une époque où « *le sujet se sent devenu étranger à son propre monde, rejeté de toutes parts, en rupture avec son passé et immergé dans un monde chaotique, sans repères* »[242]. L'Histoire de Samba rappelle bien les innombrables aventures de villageois - désignés dédaigneusement par des termes dépréciatifs de campagnards ou de broussards - découvrant la capitale et qui peuplent très largement le roman francophone. Dès leur première nuit, souvent passée à la belle étoile, ils perdent leurs noms et leurs traits pour devenir des « *hommes de la rue* »[243].

Plusieurs récits mettent en scène également des voyageurs et des exilés en quête de terre promise mais s'égarent dans la démence et la folie, autre façon d'être étranger au monde. Dans *Le Zéhéhos n'est pas n'importe qui* de Williams Sassine, Camara est un exilé qui se délite inexorablement :

> *Tu ne sais pas qui tu es ; tu es un jeune homme de sable ; à chaque coup de vent, tu t'effrites un peu et tu te découvres autre. Un jour il ne restera rien de toi. Pour vivre il faut un noyau et toi tu n'en as pas.*[244]

Le personnage apparaît comme un automate, un velléitaire frôlant la non-existence mais aussi un « *homme à tout faire* ». Ce dédoublement antithétique se traduit bien dans le mot « *zéhéros* » : le brave et le nul. L'homme oscille entre deux vies : un employé modèle, musulman conventionnel mais qui, à la chute de la dictature, devient un escroc, hâbleur, coureur de jupon, qui fume et boit. Le zéro est cet homme perdu, et le héros est ce nationaliste progressiste. Les deux se mêlent pour donner « *le zéhéros voyou qui a le mérite d'être un homme réel, et non mythique ou écrasé, avec qui la démocratie peut être construite* »[245]. Selon Michel Naumann, il s'agit d'un roman voyou parce qu'il est aussi « *lié à une revendication de démocratie moins ambitieuse que la construction nationale progressiste* »[246].

La question de l'exil s'associe étroitement à l'écriture polyphonique aussi bien dans les romans d'Henri Lopes que ceux de Monénembo. Le narrateur du *Pleurer-rire* est un exilé. Dans *Le Chercheur d'Afriques* (1990) et *Sur l'autre rive* (1992), Lopes cherche à renouer avec une nouvelle subjectivité et semble de plus en plus à l'écoute d'une voix intime, comme si celle-ci était à la recherche d'une identité perdue. Le retour à la monodie narrative et à la forme du journal s'accompagne dans ses romans d'un brouillage de la linéarité spatio-temporelle provoqué par les impulsions imprévisibles de la mémoire ou du désir.

---

[242].*Ibidem*.
[243].MONGO, Pabé, *L'Homme de la rue*, Paris, Hatier, 1987.
[244].SASSINE, W., *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, Paris, Présence Africaine, 1985, p. 18.
[245].NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 78.

Il en est de même des romans de Monénembo parus dans les années 90. Ils sont largement parcourus par cette thématique du déracinement et de l'exil, de la confrontation pénible du héros avec une *terra incognita* généralement hostile. L'agglomération lyonnaise dans *Un rêve utile* (1991), Abidjan dans *Un attiéké pour Elgass* (1993), Salvador de Bahia dans *Pelourinho* (1995) sont des lieux où l'exil s'exprime par une parole décentrée et plurielle. Les narrateurs apparaissent généralement instables et sont en situation précaire. Ce sont des personnages à la moralité douteuse que le texte plonge dans un tourbillon de bruits et de paroles qui les dépasse. Ces « picaros » ne parviennent pourtant pas à tracer leur trajectoire dans ce réel multiforme qui ne cesse de s'ouvrir en abîme sous leur pas. La narration double dans *Pelourinho* qui alterne entre un voyou de la « *favela* » et une aveugle visionnaire recluse dans une pièce obscure, écartèle le récit entre celui qui véhicule la rumeur et celle qui l'entend s'élever.

Le thème de l'identité perdue incarnée par des personnages marginaux et « *déboussolés* » trouve des illustrations entre autres dans les romans suivants : le narrateur de *L'Écart* exhale le désespoir et vit le présent comme un cauchemar existentiel : « *Cette impression de deuil sur une plage déserte.*[247] » Dans *La Carte d'identité*[248], sommé par les autorités coloniales de présenter ses papiers, Mélédouman se lance dans une quête identitaire qui se déroulera sur une semaine. Les pérégrinations du héros dans *Le Cercle des vertiges*[249] le conduisent à la folie qui semble structurer le roman.

Désespérés et sans repères sociaux ni psychologiques, ces personnages perturbés vivent leurs différences de manière intense et soulignent, *a contrario*, l'apathie des foules ; leurs attitudes étranges finissent par apparaître comme des réponses possibles à l'apathie générale. Face à l'absurde et au chaos, ces figures endossent la tunique des fous pour jouer un rôle capital dans la fiction romanesque et semblent pouvoir mieux s'approcher des mystères de ces mondes à la dérive. Ils sont dotés tantôt d'un pouvoir et d'une immunité qui leur permettent de clamer haut une vérité que les autres ne peuvent pas dire, tantôt d'une lucidité de garder le silence quand les autres parlent trop. Dans *Les Crapauds-brousse*, c'est un fou qui clôt le récit d'un silence mystique :

> *Le fou ne répondit pas. Il restait le même, distant et impénétrable comme s'il s'était juré de garder sa calebasse à paroles. Un fabuleux trésor.*[250]

---

[246].*Ibidem*.
[247].MUDIMBE, Vumbi-Yoka, *L'Écart*, 1979, Paris, Présence Africaine, p. 159.
[248].ADIAFFI, J-M., *La Carte d'identité*, Paris, Hatier, 1980.
[249].MAKHÉLÉ, Caya, *Le Cercle des vertiges*, Paris, L'Harmattan, 1992.
[250].MONÉNEMBO, T., *Les Crapauds-brousse*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 187.

Dans *Les Méduses*, Tchicaya U Tamsi accorde, lui aussi, un rôle prophétique à un personnage énigmatique qui lance des méduses sur les gens assemblés sur une plage, en espérant provoquer ainsi leurs réactions :

> *Je vous dis où est votre chemin. Mais vous ne savez plus où est votre cœur. Comment dans la nuit trouverez-vous votre chemin ?*[251]

Alors que Muendo, l'un des personnages présents dans la foule, estime que « *s'il n'était pas fou, il ferait un prêtre* »[252], le narrateur le compare à un prédicateur qui ne veut point se résigner au silence :

> *Allait-il se taire maintenant ? Mais notre « fou » qui eût pu être un des prédicateurs de ces nombreuses sectes qui, comme les éphémères, à la saison des pluies sortaient de terre, s'essayaient à un envol maladroit, perdaient leurs ailes, se perdaient, s'abîmaient dans la boue… dans la frange, dans les affres d'une sordide agonie… notre « fou » - un fou ? Il ne se résignait pas au silence. Se résigner au silence quand le feu du message incendie la bouche, comment est-ce possible ?*[253]

La comparaison rapproche le discours du fou aux prédications « éphémères » de certains individus qui prêchent au nom de telle ou telle secte religieuse.

Le titre de ce roman - qui rappelle *Les Cancrelats* (1980) et *Les Phalènes* (1984) - fait penser à la multitude de romans qui se situent entre la folie et l'univers animalier. Lorsque les romanciers ne mettent pas en scènes des personnages marginaux, solitaires et abandonnés à eux-mêmes, ils donnent à leurs récits un ton fabuliste en accordant la parole aux animaux. Certains titres renvoient à une même métaphore animalière et la seule différence réside dans le mobile des intrigues : *La Nuit des chiens* (1999) du Burkinabé Boubakar Diallo et *Temps de chien* (2003) de Patrice Nganang. Le premier fait le portrait d'un jeune État africain (sans doute le Burkina Faso) au difficile apprentissage des mécanismes démocratiques. Le choix de deux officiers aux tempéraments différents, face à une autorité militaire en porte-à-faux avec la jeune Constitution, est un excellent prétexte pour analyser l'attitude de l'armée dans les pays du tiers-monde. Le narrateur de ce « thriller » est omniscient et rien ne lui échappe pour dévoiler toutes les intrigues du récit. Quant à Nganang qui donne à son roman le sous-titre de *Chronique animale*, comme nous l'avons souligné dans les pages précédentes, est un conte philosophique et polyphonique dominé par la narration de Mboudjak le chien. Le roman se situe dans un cadre géographique réel : un sous quartier de Yaoundé appelé Madagascar. La liste d'auteurs qui accordent volontiers leur parole aux animaux-narrateurs serait bien longue

[251].TCHICAYA U TAM'SI, *Les Méduses ou les Orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 76.
[252].*Ibidem.*, p. 77.

mais on ne passerait pas sous silence le tout récent roman d'Alain Mabanckou : *Mémoires de porc-épic*[254].

Vivant dans la périphérie d'une société qui les rejette, les « *déshérités*[255] » sont le produit d'une situation chaotique, précaire et fragile entretenue par une autorité qui voit en eux, non seulement une masse d'incapables, de vauriens, de mendiants, de clochards, de délinquants, de bandits, etc. mais aussi des gens dangereux qui constituent une menace de l'ordre public dont il faut se débarrasser. La prison devient alors un espace « *convenable* » pour tous les laissés-pour-compte.

1.1.4. L'Univers carcéral

La représentation et l'exploitation du thème de la prison occupent également une place importante dans la littérature africaine. Certaines études relèvent la caractéristique suivante : c'est un lieu invivable d'une extrême saleté et d'une insupportable violence morale et physique. Selon Denise Coussy, la prison devient dans le roman, un haut lieu de souffrance, un huis clos étouffant et un lieu métaphorique par excellence de la réalité et de l'imaginaire africains actuels[256].

Dans les trois pages consacrées à l'analyse du thème de l'incarcération, Denise Coussy évoque quelques auteurs anglophones et francophones qui, ayant longuement connu la prison, ont mûri leurs œuvres des expériences personnelles. Elle cite notamment Wole Soyinka dans *The Man Died*. Il s'agit d'un récit autobiographique où le narrateur raconte comment on lui apportait - alors qu'il était au secret - papier et plume pour les lui retirer aussitôt. Ces mauvais traitements moraux s'accompagnaient le plus souvent de sévices corporels sans fin qui emplissent les descriptions de sa détention. Elle parle aussi des écrivains sud-africains, entre autres Alex La Guma, pour qui la prison est « *le pays de pierre et de fer* », où le corps humain perd toute sa signification et toute sa dignité. Les écrivains dressent un catalogue d'horreurs

---

[253].*Ibidem.*, p. 77.
[254].MABANCKOU,A., *Mémoires de porc-épic*, Paris, Le Seuil, 2006. On peut lire notamment ce commentaire sur la page de couverture : « Chaque être humain a son double animal. Mais si les parents des enfants à qui l'on transmet un double pacifique sont au courant de l'initiation et l'encouragent, il n'en est pas de même lorsqu'il y a transmission d'un double nuisible : elle s'opère contre le gré de l'enfant et se déroule à l'insu de la mère, des frères et des sœurs. Il faut dire que ces êtres qui jonglent avec la nuit ne se laissent plus habiter par les sentiments comme la pitié, la commisération, le remords ou la miséricorde. Le double animal, lui, doit quitter ses semblables afin de vivre non loin de l'initié et remplir les missions qui lui seront assignées. Alter ego du sanguinaire Kibandi, un porc-épic raconte à la mort de son maître les meurtres qu'il a été amené à accomplir. »
[255].*Cf.* AKA, Marie-Danielle (écrit aussi sous le nom de LAMBERT, Adrienne), *Le Silence des déshérités*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1998.
[256].COUSSY, D., *Op. cit.*, pp. 28-29.

(coups, décharges électriques, émasculations, etc.) qui « *prend une résonance vertigineuse dans ces lieux exigus et conduit les auteurs à des comparaisons animales prédatrices qu'ils essaient d'utiliser en faveur des prisonniers* »[257]. Par exemple dans *The Stone Country*, Alex La Guma reprend le thème bien connu du jeu du chat et de la souris pour décrire les relations entre bourreaux et victimes mais donne au rongeur l'espoir d'une possible esquive. Dans *Life and times of Michael K* de son compatriote John Michael Coetzee, le camp d'internement est un champ suffisamment large pour multiplier, au sein de ses limites, incertitudes et souffrances. Ce lieu carcéral est mystérieux et apparaît comme une sorte de rebut où sont jetés les indésirables dont fait partie le narrateur. Celui-ci nous décrit la prison comme l'antichambre de la torture où sévissent des « *docteurs en interrogation* ».

Les auteurs francophones, quant à eux, désignent la prison par des expressions métaphoriques et métonymiques : la nasse[258], la cellule, la cage, la chaîne, le piège, le filet, le lien, la toile d'araignée, etc. Denise Coussy souligne qu'ils représentent la prison comme un quadrilatère tragique aux portes rouillées avec des murs souillés et des lucarnes blafardes[259]. Certains romanciers proposent des images hautement symboliques de ce lieu de terreur. Dans *Silence on développe*, Jean-Marie Adiaffi décrit avec dérision la prison idéale dont rêve le dictateur : une cellule « *sans fenêtres, sans portes, hermétique, étanche* »[260].

L'image de la prison en tant qu'enfermement est avant tout, selon Claire Dehon, celles des écrivains. Même si aucun romancier francophone n'a subi le destin pareil à celui de Ken Saro-Wiwa, ceux qui n'ont pas « *passé des mois, des années même, derrière les barreaux à cause de leurs écrits ou de leurs activités politiques* »[261], sont morts dans des accidents simulés de voiture (Norbert Zongo[262]) ou ont souffert des tracasseries administratives de différentes façons : la résidence surveillée, la censure, la confiscation des passeports, l'interdiction de donner des conférences publiques ou de faire jouer leurs pièces, la saisie des livres, etc.[263].

Bien qu'ils écrivent généralement pour le plaisir plus que pour la fortune, ils se sentent en quelque sorte frustrés et solitaires[264], résignés ainsi à s'agiter dans un espace clos,

---

[257].*Ibidem*, p. 29.
[258].Nous faisons allusion au roman du Camerounais Patrice Ndedi-Penda, *La Nasse*, Yaoundé, CLE, 1971.
[259].COUSSY, D., *Op. cit.*, p. 29.
[260].ADIAFFI, J-M., *Op. cit.*, 1992, p. 202.
[261].DEHON, L. C., *Op. cit.*, p. 198.
[262].Auteur des romans : *Le Parachutage*, Ouagadougou, ABC, 1988 et *Roubêinga*, Ouagadougou, INC, 1990.
[263].DEHON, L. C., *Op. cit.*, p. 199.
[264].Dans l'entretien accordé à Pierre Cherruau (*Courrier international*, n° 802, du 16 au 22 mars 2006, p. 27), l'écrivain congolais Alain Mabanckou réagit de la manière suivante à cette question : *L'acte d'écrire est un exercice solitaire. Est-il accepté en Afrique ?* « *La vie africaine est par essence une vie étouffée par le côté communautaire. L'individu est gommé dans la société, même si cela commence à changer. Tout doit être fait en*

autrement dit, relégués dans un lieu étroit d'où ils désespèrent s'échapper. Leur salut pour atteindre la renommée - et pourquoi pas la fortune -, ils le devraient grâce au concours des lecteurs, pour qui ils écrivent en attendant, en retour, des réactions vives de soutien. Les romanciers africains vivent en fait dans une « prison psychologique », en ce sens que, ayant transgressé les habitudes et les obligations de la vie coutumière qui contraint les gens à s'y conformer, à se sentir protégés par elles et surtout à les respecter comme telles sans broncher. « Écrire sur ce qui ne va pas », c'est marcher à l'encontre de la volonté de ceux qui ont le destin du peuple entre leurs mains, c'est sous-estimer le pouvoir et la puissance des « *guides providentiels* ». Il est vrai que, dans de telles conditions, beaucoup de romanciers éprouvent un sentiment de gêne qui s'exprime dans leurs créations par des images, des thèmes et des allusions à ce qui enferme.

Nous avons vu dans le précédent sous-chapitre que certains personnages mènent une vie de « marginalisés » et d'exclus. Leur existence ressemble à un enfermement (la « prison psychologique ») dans un espace ouvert (la société). Dans la tradition africaine, la malédiction symbolisait la prison. Par exemple, un enfant maudit n'avait plus de place dans la communauté. Il vivait en marge d'elle. Quand la malédiction pesait très lourd sur sa conscience, il fuyait le village. Des mesures punitives similaires pouvaient aussi être prises contre des personnes adultes, en cas de désobéissance ou d'outrage aux us et coutumes de la société. Charles Didier Gondola[265] donne l'exemple littéraire du vieux Diara qui n'a pas obéi aux consignes de la grève et qu'un tribunal d'ouvriers humilie publiquement. Après une telle honte, malgré le respect que les gens lui doivent à cause de son âge, Diara n'a plus d'autorité. Il n'existe que pour rappeler aux autres les dangers de ne pas tenir la parole donnée.

Outre la malédiction et l'humiliation, il existe une autre forme d'incarcération : la mise en quarantaine. Dans *Les Chauves-souris* du Camerounais Bernard Nanga, les villageois condamnent le riche Bilanga à ce qu'ils appellent « *la prison du pays* » : ils ne le saluent plus et ne lui parlent plus, ils ignorent sa présence, ils ne lui donnent pas l'occasion de participer aux affaires locales et ils refusent ses cadeaux. Pareille conduite le réduit à néant et le pousse sans doute à se mépriser lui-même.

---

rapport avec la collectivité. L'acte d'écrire est un acte égoïste, puisqu'il faut se retirer pour réfléchir. On ne peut pas se le permettre, sur un continent où les gens viennent à tout instant chez vous. Donc, ça paralyse la création. Si vous vous retirez, on va dire que vous êtes malade, misanthrope, asocial. L'écrivain qui vit sur le continent suscite la méfiance. Les écrivains de là-bas vivent dans une sorte d'exil intérieur. »

[265].GONDOLA, C. D., « Le 'Cercle de craie' : l'enfermement dans le roman africain » dans BERNAULT, Florence (S/dir.), *Enfermement, prison et châtiments en Afrique. Du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Karthala, 1999, pp. 337-361.

La conception traditionnelle de la prison qui affectait profondément l'individu du point de vue moral a inspiré un bon nombre de romanciers tels que le Guinéen Mohamed-Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques* (1972), le Camerounais James Ndeng Monewosso, *Pris entre deux forces* (1975), les Sénégalais Lamine Diakhaté, *Prisonnier du regard* (1975) et Abd'el Aziz Mayoro Diop, *Prisonniers de la vie* (1993). Ces romans et bien d'autres mettent en scène un personnage qui subit et supporte le poids que lui impose la destinée. Il est « *incapable de modifier le cours des événements ou ne cherchant même pas à le changer* »[266]. En lutte perpétuelle contre soi-même et contre la fatalité, le personnage est brisé par le quotidien sans jamais se voir ôter l'illusion de l'espoir. La majorité de ces romans est un foisonnement de destins individuels imbriqués et la vie y émerge comme un douloureux paradoxe difficile à appréhender dans ses manifestations existentielles. De toutes les façons, d'après le propos même du critique Guy Ossito Midiohouan, l'individu (le personnage-victime) est dominé psychologiquement par des « *forces extérieures sur lesquelles il n'exerce aucun contrôle* »[267]. L'existence lui apparaît comme un « piège sans fin », un univers labyrinthique d'où il ne parvient pas à s'en sortir.

Michael Issacharoff dans son ouvrage, *L'Espace et la nouvelle*, divise l'espace romanesque en « *espace géographique* » et en « *la dimension psychologique du lieu et ses rapports avec la personnalité* »[268]. Lorsque le milieu exerce son emprise sur le personnage, les rapports dominant / dominé ou bourreau / victime s'établissent entre les deux. Dans ce cas, la « prison psychologique » traduit « *le sentiment des personnages qui, bien qu'ils ne vivent pas cloîtrés entre quatre murs, se sentent si limités dans leurs mouvements et dans leur vie affective qu'ils ne pourraient tout aussi l'être* »[269].

Les romanciers démontrent dans leurs descriptions que la tradition africaine, par son système de castes, le tribalisme, la polygamie[270], certains personnages s'arrogent des pouvoirs considérables et limitent lamentablement la liberté des autres. Néanmoins, les coutumes traditionnelles imposent des règles strictes de conduite auxquelles les gens se soumettent de plus en plus. Si dans la vie coutumière la désobéissance est passible d'une condamnation à la « *prison du pays* », il est évident que la sagesse préconise la prudence, autrement dit d'accepter son destin, quand bien même elle peut paraître comme « *un licou qui force l'être à*

[266].DEHON, L. C., *Op. cit.*, p. 205.
[267].MIDIOHOUAN, G. O., *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 211.
[268].ISSACHAROFF, M., *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976, p. 14.
[269].DEHON, L. C., *Op. cit.*, p. 206.
[270].La polygamie enferme les femmes aussi sûrement que les murs d'une prison et la société « *rogne les ailes* » de ses personnages (LAYE, Barnabé, *Une Femme dans la lumière de l'aube*, Paris, Seghers, 1988, p. 142).

suivre un chemin étroit »[271]. La famille et le mariage sont entre autres deux cas d'enfermement où l'individu peut souffrir en silence :

> *La famille, au lieu d'aider au développement de l'individu l'enserre dans un étau en forçant des mariages, en décidant qui poursuit ou non des études, en prodiguant une éducation qui rend quasi impuissant dans toute tentative de se libérer de ses normes. Le mariage enferme l'homme dans de nombreux réseaux d'obligations et subjugue la femme au point où elle se sent aussi prisonnière qu'un condamné à perpétuité*.[272]

Le personnage mène une vie semblable à celle d'une mouche prise dans une « toile d'araignée ». Presque tous les romans de formation et de l'angoisse existentielle illustrent la thématique de la « prison psychologique ». Nous pouvons citer notamment : *Un Piège sans fin* (1960) d'Olympe Bhély-Quénum, *L'Aventure ambiguë* (1971) de Cheikh Hamidou Kane, *La Nasse* (1971) de Patrice Ndedi-Penda, *Un bouquet d'épines pour elle* (1988), *Une vie de crabe* (1990) de Tanella Boni, *Un cri du cœur* (1990) de Maïmouna Abdoulaye, etc.

Les proches enfreignent la liberté de leurs membres de famille mais il arrive que la société entière étouffe, paralyse et décourage certaines catégories de gens. Les romanciers décrivent des villes où les nantis dressent des barrières infranchissables entre eux et les autres en donnant ainsi l'image d'un confinement et d'une réclusion :

> [Davila est] *une très vaste cité entourée d'un grand mur en béton hérissé de radars qui épient les Noirs à longueur de journée. Sévèrement gardée par des policiers armés jusqu'aux dents et des bergers allemands aux crocs meurtriers, elle a l'air d'un véritable camp militaire.*[273]

Pour ceux qui vivent à l'intérieur des cités « emmurées », même s'ils se sentent à l'aise et en sécurité, les murs constituent une sorte de contrainte à leur liberté de mouvement et de vue. On peut dire, en d'autres termes, que la cité Davila est une « prison psychologique » dans un espace clos. D'autre part, ceux qui « rôdent » autour des murs dans l'espoir de savoir, par souci de curiosité, ce qui se passe à l'intérieur[274], sont aussi enfermés mais cette fois-ci dans un espace ouvert.

---

[271].DEHON, L. C., *Op. cit.*, p. 206.
[272].*Ibidem*.
[273].ZINSOU, E. O., *Op. cit.*, pp. 13-14.
[274].À l'école, le jeune Salomon, curieux de savoir ce qui se passe de l'autre côté d'un étrange mur « *beaucoup plus long que les autres, et hérissé de barres de fer acérées* », sollicite une permission pour aller aux toilettes mais en réalité, il veut grimper sur l'arbre planté juste à côté du grand mur. Et quand il parvient à la cime de l'arbre, il est très surpris et ce qu'il vient de voir lui semble irréel : « *Dans un premier temps, il s'était cru en présence d'un vaste champ de maïs en fleur. Mais non ! C'étaient des êtres humains ! C'était un rassemblement d'écoliers blancs. Il n'en revenait pas ! C'était la première fois de sa vie qu'il voyait des Blancs. Et jusque-là, personne ne lui en avait parlé et lui-même n'en avait jamais rencontré depuis qu'il était à la ville. Lorsqu'il se*

Dans *La Malédiction*[275], le destin emprisonne le personnage principal comme les barreaux les plus solides. Ngandu Nkashama compare la vie à un mur que les rusés contournent prestement et contre lequel les dupes se cognent la tête. Son personnage se demande pourquoi il échoue toujours où les autres réussissent. Par ailleurs, Amadou Koné dans *Jusqu'au seuil de l'irréel*[276], les personnages ont l'impression de vivre enfermés dans des cages sans porte, mais d'où ils voient au travers des barreaux les élus jouir de plaisirs interdits pour eux. La vision pessimiste d'une existence sans partage et égocentrique où les plus forts tendent les filets aux faibles notamment dans *Un Piège sans fin* d'Olympe Bhély-Quénum, *Le Vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono mais aussi dans *La Nasse* où Patrice Ndedi-Penda nous révèle que « *les plus forts, les mieux armés ne dressent-ils pas d'autres nasses dans la vie où les moins favorisés et les plus faibles viennent échouer et souffrir sans inspirer aucune pitié, aucun sentiment humain* »[277].

La plupart des romanciers qui décrivent les bouleversements socio-politiques de la période post-coloniale recréent des personnages enfermés à la fois psychologiquement et physiquement. En Afrique, la prison est une institution inconnue, brutalement imposée par le colonisateur entre 1880 et 1920[278]. À la fin de la colonisation, la prison n'avait pas encore réussi à se doter d'une légitimité dans les mentalités populaires. Les systèmes politiques qui l'ont héritée, l'ont utilisée - et continuent de l'utiliser - comme un appareil marginal « *dans les manœuvres de résolutions des conflits collectifs, publics et privés* », un instrument dont on peut se servir pour exercer les violences inimaginables. La définition que donne *Le Petit Robert*[279] de ce mot ne convient pas à la réalité africaine décrite dans le roman. C'est donc le caractère brutal de la prison qui intéresse et prédomine dans l'imaginaire des auteurs africains.

L'image symbolique d'un espace ouvert d'enfermement disparaît et cède la place aux descriptions d'un lieu fermé où, même quand il fait jour, la lumière ne passe pas. Or, si dans la « prison psychologique », le personnage est certes limité dans ses mouvements et peut aussi jouir de certains droits fondamentaux, la situation est tout à fait différente dans la prison

---

fut remis de sa surprise, il parcourut des yeux le rassemblement. C'est alors qu'il comprit qu'il s'agissait d'une école pour Blancs. Ah ! Il comprit aussi pourquoi on lui interdisait formellement d'emprunter une voie autre que le sentier et pourquoi les hommes de Golo se postaient sur le chemin, et pourquoi leurs maîtres leur défendaient de trop s'approcher du mur. Ah ! Il a fini par comprendre !… » (*Ibidem.*, pp. 26-27).

[275].NGANDU NKASHAMA, Pius, *La Malédiction*, Paris, Silex, ACCT, 1983, p. 9.

[276].KONE, A., *Jusqu'au seuil de l'irréel : chronique*, Abidjan, NEA, 1976, p. 131.

[277].NDEDI-PENDA, P., *Op. cit.*, pp. 152-153.

[278].*Cf.* BERNAULT, F.(S/dir.), *Op. cit.* Cet ensemble volumineux (505 pages) est constitué d'articles qui étudient les concepts de « l'enfermement et la prison » sous plusieurs dimensions tout en se référant au continent africain.

[279]. « *Établissement clos aménagé pour recevoir des délinquants condamnés à une peine privative de liberté ou des prévenus en instance de jugement* ».

« réaliste ».Très souvent, la prison « réelle » représentée dans le roman n'accorde aucun droit à la victime, même celui de se rendre dans un « lieu d'aisance ». Toute sa liberté est compromise et le personnage doit vivre désormais enfermé avec la conscience que, à chaque instant, sa vie se trouve entre les mains de son (ses) bourreau(x) :

> *La première nuit, on le mit dans une cellule obscure percée d'un petit trou par où passait chichement l'air. Depuis qu'il était au monde, il n'avait jamais passé la nuit dans un cachot ! Jamais !... Mais, voilà que désormais, l'heure avait sonné pour lui ! Et qu'il le voulût ou non, il devait répondre à son appel. L'heure de manger quand on n'a pas faim ! L'heure de rire quand on n'en a pas envie ! L'heure de mourir quand la dernière heure n'a pas sonné !*[280]

Face à leurs bourreaux, les prisonniers ne valent pas mieux que les animaux de boucherie qu'on conduit à l'abattoir :

> *Deux gardes conversaient tout juste devant sa cellule. Leur entretien était maintenant plus audible.*
>
> *- Quatre dans la mare cette nuit ! dit une voix.*
>
> *- Quatre !... C'est tout ! Trois sont déjà à l'eau ! Il reste un maintenant !*
>
> *- Quelle cellule ?*
>
> *- C'est à nous de choisir !*[281]

La prison africaine, c'est la peur persistante de la mort qui guette tout le temps devant la cellule. C'est la peur inextinguible d'être tué et jeté « *en pâture aux crocodiles de la mare* »[282].

La prison africaine vit en outre dans « le noir ». Les arrestations et les emprisonnements se font pendant la nuit. Ainsi, quatre véhicules chargés d'hommes - dont fait partie le vieux Salomon - arrachés à leurs familles s'immobilisent pendant la nuit à l'intérieur de la Prison Centrale surnommée « *la Maison des Nègres* ». Celle-ci est une « *grande forteresse peinte en noir et d'aspect sinistre, perchée sur une colline* »[283]. Aucun prisonnier ne sait ni par où on l'y fait entrer ni par où on l'en ferait sortir un jour s'il a de la chance. Il y a partout des labyrinthes au point que « *des mois de stages ne suffiraient pas pour en connaître tous les contours et tous les détours* »[284]. Dans les cachots, il n'y a pas de lumière. Le jour et la nuit se ressemblent presque. C'est à travers le « petit trou » que le vieux

[280].ZINSOU, E. O., *Op. cit.*, p. 38.
[281].*Ibidem*, p. 42.
[282].ZINSOU, E. O., *Op. cit.*, p. 43.
[283].*Ibidem*, p. 37.
[284].*Ibidem*, p. 38.

Salomon peut se rendre compte que dehors il fait jour ou il fait nuit... On ne voit ni ne sait ce qui se passe à l'extérieur de la prison.

La représentation de la prison africaine emploie des images en contraste saisissant avec celles qu'on trouve dans certains romans réalistes français. Chez Stendhal, par exemple, tout semble à l'opposé concourir au bien-être du prisonnier qui se laisse emporté par les douceurs de la vie et les charmes de la vue sublime qu'il a de la prison :

> *Il courut aux fenêtres ; la vue que l'on avait de ces fenêtres grillées était sublime : un seul petit coin de l'horizon était caché, vers le nord-ouest, par le toit en galerie du joli palais du gouverneur, qui n'avait que deux étages ; ... et d'abord les yeux de Fabrice furent attirés vers une des fenêtres du second étage, où se trouvaient, dans de jolies cages, une grande quantité d'oiseaux de toute sorte. Fabrice s'amusait à les entendre chanter, et à les voir saluer les derniers rayons du crépuscule du soir, tandis que les geôliers s'agitaient autour de lui… Il y avait lune ce jour-là, et au moment où Fabrice entrait dans sa prison, elle se levait majestueusement à l'horizon à droite, au-dessus de la chaîne des Alpes ; vers Trévise… Sans songer autrement à son malheur, Fabrice fut ému et ravi par ce spectacle sublime… Ce ne fut qu'après avoir passé plus de deux heures à la fenêtre, admirant cet horizon qui parlait à son âme, et souvent aussi arrêtant sa vue sur le joli palais du gouverneur que Fabrice s'écria tout à coup : Mais ceci est-il une prison ? Est-ce là ce que j'ai tant redouté ? Au lieu d'apercevoir à chaque pas des désagréments et des motifs d'aigreur, notre héros se laissait charmer par les douceurs de la prison.*[285]

La prison dans laquelle se trouve Fabrice est agréable, calme et enviable. Elle est spacieuse et aéré : on y respire l'air frais qui vient de la chaîne des Alpes en écoutant les oiseaux chanter et surtout en admirant la lune qui se lève majestueusement à l'horizon. Apparemment, Fabrice vit dans un univers émouvant et ravissant qu'on ne trouverait nulle part ailleurs. Sa prison ne connaît ni désagréments ni motifs d'aigreur. Si l'on veut s'en apercevoir, il faut plutôt visiter la prison du vieux Salomon et de beaucoup d'autres comme lui en Afrique, la prison qui frappe à première vue par sa crasse, son horreur et sa monstruosité :

> *À peine l'eut-on poussé dans la cellule qu'une odeur pestilentielle l'accueillit. Une odeur de vidange ! Le vieux Salomon sentit que ses pieds venaient de se poser sur quelque chose de mouillé, de gras qu'il n'hésita pas à deviner.*
>
> *« Ah, la merde ! murmura-t-il. Qui a bien pu faire ça ici ? Ah, ah ! »*
>
> *Il fit un pas en arrière et son pied gauche se posa encore sur une matière tout aussi grasse. Il obliqua alors à droite, puis à gauche. Mais, il n'y avait pas moyen !*
>
> *« Ah ah ! Ce n'est pas possible ! Je nage dans du caca… »*

[285].STENDHAL (Henri BEYLE, dit), *La Chartreuse de Parme*, livre second, chapitre XVIII, Garnier Frères, pp. 292-293, cité par VILLANI, J., *Op. cit.*, p. 192.

> *Il en eut la chair de poule. Mais, heureusement, il faisait toujours noir dans la cellule ! Heureusement, il ne pouvait pas voir le plancher ! Heureusement !…*[286]

Quand Fabrice est entré en prison, il a couru aux fenêtres pour voir la nature resplendissante. Il avait la sensation de retrouver enfin sa vraie liberté. Quant au vieux Salomon, en le poussant dans sa cellule, il avait l'impression d'entrer en enfer, même si là-bas, il ne croit pas qu'on soit enfermé dans une petite cellule noire pleine de « merde ». Fabrice ne se fait pas de souci pour les besoins élémentaires. Salomon, lui, il sait qu'il n'aura pas le courage d'avaler quelque chose dans cette odeur qui « *mutile les narines* ». Effectivement, lorsque le lendemain matin un garde lui apporte un plat de riz blanc qu'il dépose dans la pourriture, il a certes faim mais il ne peut pas manger dans une pareille atmosphère. Il ressent aussitôt du dégoût et vomit sans pouvoir manger. Dans une « *cellule W-C, salle à manger* », on ne peut pas dormir parce qu'il n'y a pas d'espace. On ne peut non plus s'asseoir - bien entendu - dans la merde.

Les geôliers qui s'agitent autour de Fabrice ne lui causent aucune indignation. Il a la conscience tranquille car il est sûr qu'ils ne lui feront pas de mal. Mais dans les romans africains, les gardes utilisent systématiquement la violence. Quand ils ne le tuent pas à coup de couteau ou de fusil, ils brutalisent, torturent le prisonnier et ils ajoutent divers mauvais traitements afin de « confisquer » sa dignité et de le réduire à un « non-soi » :

> *- …On le pend ?… On le mitraille ou … on le décapite ? demanda une fois encore la même voix, avec colère.*
>
> *- J'en ai marre ! répondit la deuxième voix. J'ai assez tué de Noirs dans ma vie. Tu me comprends ! Je ne sais même plus pourquoi je tue ! Voici à peine deux ans que je suis gardien dans cette prison ! Et j'ai déjà tué cent vingt prisonniers noirs. Pourtant, je n'ai que vingt trois ans ! J'ai peur !…*[287]

L'accumulation des horreurs perpétrées (grossissement des chiffres des prisonniers tués) ne laisse-t-elle pas planer le doute sur le réalisme des romans de la prison africaine ? Toutes les personnes incarcérées endurent-elles les mêmes traitements extrêmes ? Toutefois, comme le souligne Claire L. Dehon, « *tant d'exemples sur l'usage de ces pratiques ont été documentés que l'on peut qualifier de réalistes leurs représentations dans les romans tout en sachant qu'il y a parfois exagération, stylisation ou concentration en un personnage de plusieurs cas* »[288].

---

[286].ZINSOU, E. O., *Op. cit.*, pp. 38-39.
[287].ZINSOU, E. O., *Op. cit.*, pp. 43-44.
[288].DEHON, L. C., *Op. cit.*, p. 214.

L'écrivain togolais Yves-Emmanuel Dogbé, auteur de deux romans autobiographiques *La Victime* et *L'Incarcéré*[289], lui aussi, insiste sur le caractère déshumanisant de la prison et surtout sur l'immobilisme et la torture psychologique qui y règnent. Dans le second, il prête sa voix à un personnage intransigeant, Sénam. Celui-ci voit les jours se succéder sans se ressembler et endure toutes les peines qu'ils partagent avec les autres prisonniers dont il se fait le porte-parole à la première personne du pluriel :

> *Pour nous, dans le cachot, les jours se suivaient et ne se ressemblaient pas. Ils se ressemblaient en apparence, faits de notre immobilité dans l'espace, d'heures à dormir et transpirer à inonder nos slips et nos couchettes d'une sueur nauséabonde, qui collait à tout ce que vous touchiez comme une vieille glu. Des jours faits de pollutions nocturnes, de moindres attouchements et pensées sexuelles qui vous faisaient bander, de vidange d'ordures, de lavage de crotte et crasse. Des jours faits de nos claustrophobies respectives et des manifestations sans cesse évolutives de ces angoisses : crise de nerfs et d'agressivité, crise de folie et de mutisme schizophrénique, crises de délire et loquacité hystérique…*[290]

À force de penser aux conditions dégradantes dans lesquelles ils sont enfermés, les prisonniers adoptent parfois des comportements bizarres entraînant à la démence. Ainsi, Sénam voit en effet des « *gars amenés sains apparemment* », qui deviennent fous du jour au lendemain, « *criant, hurlant, divaguant, déchirant leurs vêtements, buvant leur pisse , interpellant général, colonel et autres soldats* », et qu'on finit par conduire à l'asile de Tsés[291].

Le Camerounais Yodi Karone préfère publier sous ce pseudonyme (de vrai nom Dye Alain), *Le Bal des caïmans*[292]. Comme tant d'autres romanciers, il met l'accent d'abord sur la saleté, sur l'exiguïté du lieu (manque d'air, de lumière, d'hygiène), sur la mauvaise nourriture et sur l'absence d'installations sanitaires :

> *Sa prison. Une senteur de moisissure. Elle est là, palpable, vivante. L'odeur d'une bête putréfiée, un rat éventré, de matelas refuge de mille insectes piquants et voraces. Sa prison. L'odeur de son corps suant qu'il ne pourra plus décrasser dans le fleuve… La merde à vous mutiler les narines.*[293]

La prison sent très mauvais pour plusieurs raisons : les détenus y sont trop nombreux pour occuper un espace généralement étroit, ne se lavent ni ne lessivent leur linge, se voient obligés

---

[289].DOGBÉ, Y-E., *La Victime,* Lomé, Éd. Akpagnon, 1979 ; *L'Incarcéré*, Lomé, Éd. Akpagnon, 1980.
[290].DOGBÉ, Y-E., *Op. cit.*, 1980, p. 146.
[291].*Ibidem*, p. 146.
[292].KARONE, Y., *Le Bal des caïmans*, Paris, Karthala, 1980.
[293].*Ibidem*, p. 40.

de se soulager au mieux dans un baquet avec un couvercle, au pire n'importe où dans la cellule. S'ajoute à ces humiliations morales la violence régulière et systématique : la bastonnade, la torture et autres brutalités. *Le Bal des caïmans* est un titre métaphorique très significatif : les caïmans symbolisent « *les autorités qui dévorent les citoyens- poissons* »[294].

Ce roman met en parallèle le destin tragique de deux personnages, Adrien et Jean, emprisonnés sous prétexte d'être des révolutionnaires. Soupçonnés d'appartenir à la rébellion, ils sont malmenés par les gardes qui leur font endurer de nombreux sévices : ils les pendent par les bras avant de leur donner des coups de poings et de fouet, ils les torturent aussi à l'électricité. Les deux prisonniers n'ont pas la même résistance ni le même courage. Jean le prêtre ne comprend pas pourquoi on lui fait tant de mal. Après tout, ce n'est pas de sa faute s'il y avait un tract antigouvernemental imprimé sur le morceau de papier qu'il avait ramassé dans la rue pour y mettre son tabac. N'ayant rien d'un révolutionnaire ni d'un criminel qui mérite tant de violence, il a les yeux grands ouverts, s'évanouit avant de recevoir des coups, montre sa terreur devant un panier plein de serpents, avoue n'importe quoi. C'est seulement quand un de ses tortionnaires lui arrache les poils de sa barbiche qu'il se rue sur un gardien dans un acte de colère.

Par contre, Adrien « *n'a pas l'air comme les autres* » : il est battu dix fois plus que Jean mais il sourit à ses bourreaux. Il ne dissimule pas sa force de caractère lorsqu'on l'arrête : il résiste et insulte les policiers, il méprise les juges et brave le système judiciaire qui n'établit aucune distinction entre les fautes. À travers ses épreuves, il préserve toute sa fierté : il trouve la preuve de sa force dans le nombre de policiers (vingt-quatre) qui le fouettent, dans celui des gardiens l'emmenant au tribunal et dans la dizaine d'officiels qui l'attendent. Il refuse de s'avouer vaincu jusqu'à sa mort. À la fin, il s'avance sans trembler vers le poteau d'exécution. Quant à Jean, il perd le soutien de son hiérarchie ecclésiastique corrompue et indifférente tandis que les autorités civiles ne lui apportent aucun secours. Sans considération sociale que lui donne la soutane et surtout du fait qu'il tient des propos incohérents auxquels personne ne veut plus porter attention, il devient fou.

Dès les premières pages de son roman, Yodi Karone évoque la pérennité de la nature africaine et utilise le temps présent sans doute pour donner davantage à son récit un cadre beaucoup plus réaliste. Certains auteurs semblent se préoccuper du « reportage » des faits « authentiques », faisant ainsi de leurs textes des récits de témoignage. Jean-Paul Alata opte

[294].DEHON, L. C., *Op. cit.*, p. 210.

pour ce dernier dans sa (re-)présentation de la prison guinéenne[295]. Européen d'origine, Guinéen par ses attaches familiales (marié à une Africaine), il a passé « *cinquante-quatre mois* » dans le camp pénal de Boiro (de 1971 à 1975) mais, comme l'affirme Jean Lacouture dans l'avant-propos, « *les faits dont il est question auraient probablement pu se dérouler dans beaucoup d'autres États* »[296]. Accusé de complot, il connut les bagnes, la torture, la violence, couverts à Conakry par le dictateur d'une révolution dévoyée. C'est un récit où la mort des prisonniers est quotidienne et banalisée, prenant parfois l'allure d'une fabulation :

> *Et cela, c'est la méthode douce ! J'ai vu battre à mort des prisonniers à Alpha Yaya. J'ai vu, aussi, descendre les mercenaires à Kindia. On leur avait fait creuser une grande fosse et on les a tirés à la mitraillette. Je me souviendrai toujours d'un d'entre eux. Il s'appelait Barry Alpha. À l'interrogatoire, il avait prétendu posséder un gris-gris contre les balles et nous avait suppliés de le faire pendre. Ce jour-là, quand je l'ai vu encaisser sa rafale en plein ventre, tomber et se relever, je devenais fou. « Donnez-moi un coup de couteau, il gueulait, mon gris-gris m'empêche de mourir comme ça. » Vous ne me croirez pas et, pourtant, c'est vrai, un sergent s'est approché, lui a collé deux balles à bout portant, l'a rejeté dans la fosse à coup de pied. Hé bien, je vous jure, il s'est encore relevé en gueulant, en suppliant qu'on l'égorge. Quand on a pelleté la terre sur les cadavres, on entendait encore sa voix!*[297]

À travers les descriptions de la violence terrible dans les prisons de la Guinée « socialiste », Alata fait un témoignage accablant concernant le despotisme et la répression sur le continent noir après les indépendances. Les raisons d'emprisonnement sont multiples mais celles qui semblent prédominer dans le roman sont essentiellement politiques. Les personnages sont enfermés parce qu'ils sont accusés de soutenir l'opposition, de manifester dans la rue ou de participer à une grève, de comploter, etc. Cela peut se comprendre très facilement, en ce sens que, ce sont généralement les victimes directes qui écrivent.

La vie moderne ayant créé de nouveaux besoins en Afrique, elle a multiplié aussi les vices. On retrouve en prison un nombre assez conséquent de personnages qui ont commis des crimes de droit commun. Certains s'adonnent à la prostitution, au commerce ou à l'usage de la drogue, au banditisme, etc. Alors que la corruption bat son plein, des fonctionnaires profitent de leur position pour s'emparer des deniers publics ou pour exiger des pots-de-vin.

---

[295].ALATA, J.-P., *Prison d'Afrique. 5 ans dans les geôles de Guinée*, Paris, Le Seuil, 1976.
[296].*Ibidem*, p. 7.
[297].*Ibidem*, p. 176.

La misère entraîne quelques-uns à voler pour manger et des femmes à tuer leur bébé ou à les abandonner dans des poubelles[298].

Cette tendance « noire » du roman se dessine progressivement chez des auteurs qui lui donnent l'allure et l'accent du « polar » africain. Achille Ngoye semble avoir opté définitivement pour ce dernier. En publiant dans la série noire de Gallimard son premier polar[299] où il est question de trafic de cartes de séjour, de cannabis ou d'armes, de sorcelleries et de magouilles politiques, d'autres romanciers vont lui emboîter le pas. Après *Cannibale* (1986), Bolya Baenga revient douze ans plus tard avec *La Polyandre*[300]. Le roman met en scène trois Blacks « *retrouvés quelque peu éparpillés* » sur un trottoir de la Bastille. Puis tous s'en mêlent autour du marché d'Aligre et d'Oulématou, la belle héritière d'une princesse polyandre, qui semble oublier qu'il y a très longtemps que les colons français ont interdit la multiplication des maris… L'enquête de l'inspecteur Robert Nègre piétine rue de la Roquette, cependant que tournoient expéditions punitives, cérémonies obscures et trafic de cartes de séjour, sous la houlette raffinée des flics. Abasse Ndioune, dont *La Vie en spirale* était déjà paru en deux tomes aux Nouvelles Éditions Africaines (1984 et 1988) avant d'être repris en un seul volume[301] pour la série noire, nous apprend tout, ou presque, sur le « *yamba* », ce chanvre indien populaire au Sénégal. La liste peut être longue sur laquelle on trouverait notamment les deux derniers romans de Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*, publiés aux éditions Julliard, respectivement en 1999 et 2000.

En définitive, la plupart des romanciers qui ont connu la prison et qui décrivent cette douloureuse réalité, affirment qu'ils ne font qu' « *effleurer la réalité.* » Pius Ngandu Nkashama avoue à propos de son roman *La Mort faite homme* (1986) que ce qu'il dit « *sur les cachots du Zaïre* [l'actuelle République Démocratique du Congo]*, c'est la vérité…* [pire] *ce qui est atroce, c'est de penser que le texte littéraire est à peine romancé.*[302] »

[298].KOWANOU, Houénou, *Les Enfants de la poubelle*, Porto-Novo, Éd. HDH, 2000.
[299].NGOYE, A., *Agence Black Bafoussa*, Paris, Gallimard, 1996. Il est également l'auteur de : *Kin-la-joie, Kin-la-folie* (Paris, L'Harmattan, 1993), *Sorcellerie à bout portant* (Paris, Gallimard, 1998), *Ballet noir à Château-Rouge* (Paris, Gallimard, 2001.).
[300].BOLYA BAENGA, *La Polyandre*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998.
[301].NDIOUNE, A., *La Vie en spirale*, Paris, Gallimard, 1998.
[302].NGANDU NKASHAMA, P., *Écritures et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 294.

1.1.5. Les Romans de la « *pourritique* »

Le terme « *pourritique* » est un néologisme créé par le Congolais Henri Djombo[303]. Il désigne à la fois l'amalgame métaphorique de la pourriture ou de la poubelle - deux expressions chères aux romanciers africains - et de la « piètre » politique des États néo-coloniaux aux lendemains des indépendances. La représentation romanesque d'une Afrique au « *temps du malheur*[304] » n'est pas seulement la résultante de la crise économique et sécuritaire catastrophiques des années 80 et 90. Elle est également l'expression du désenchantement et de la désespérance généralisés dans les nations nouvellement constituées. Le titre non moins évocateur, *Season of Anomy*[305] laisse sous-entendre l'instabilité chaotique qui a longtemps prévalu dans certains pays africains. Sans pour autant occulter *in extenso* la réalité économique, ce roman met en scène une communauté agricole en conflit avec un puissant cartel du cacao, mais en toile de fond, il s'inspire des événements du Biafra de 1967 à 1970 et surtout des massacres et des exactions politiques et militaires du Nigeria.

L'histoire du roman se situe à une période très mouvementée, marquée par une guerre très rude. Aiyéro, une localité désuète, primitive et isolée, regroupe une communauté de paysans et de pêcheurs qui vivent en partie de la construction de pirogues mais aussi de l'apport de capitaux des jeunes qui partent travailler ailleurs. Toutefois, la découverte de cette commune attirera beaucoup de touristes, de sociologues et même le Cartel. Cette rencontre multi-raciale, au lieu d'être la source d'une vie en parfaite harmonie, se transforme aussitôt en une « invasion » qui instaure un état de souffrance, d'exclusion, de haine et de violence impensable.

Dans cette nouvelle société, Ofeyi joue le rôle de personnage principal. Il est chargé de la promotion du cacao et dispose d'une équipe publicitaire mais, en réalité, il s'agit d'un

---

[303].DJOMBO, H., *Op. cit.*, p. 97.

[304].En 1962, René Dumont avait publié un livre pessimiste sur le continent, *L'Afrique noire est mal partie*. Aujourd'hui, soit quarante ans plus tard, Stephen Smith, chargé de l'Afrique au journal *Le Monde*, lui fait écho avec un ouvrage qui dépeint l'Afrique sous le jour le plus sombre, avec un titre provocateur, *Négrologie – Pourquoi l'Afrique se meurt* (Paris, Calmann-Lévy, 2004). Le ton est donné dès le début du livre avec des formules à l'emporte-pièce comme « *Ubuland sans frontières* ». Suit une longue énumération des malheurs qui frappent le continent au sud du Sahara dont bien entendu le génocide au Rwanda, les enfants-soldats coupeurs de mains et de bras en Sierra-Leone et au Libéria, et pour terminer, le cannibalisme dont ont été victimes les Pygmées pourchassés par un mouvement rebelle en RDC. Stephen Smith note la corrélation frappante entre les guerres et la pauvreté… Mais la catastrophe la plus éprouvante est celle du sida, particulièrement en Afrique australe qui sera privée de 26 millions d'habitants en 2015. La réponse des populations est celle à laquelle il fallait s'attendre : une prolifération des sectes religieuses vers lesquelles se presse une multitude souvent désemparée en ce « *temps du malheur* », selon l'expression du sociologue camerounais Achille Mbembé. (*Cf.* http://www.rfi.fr//fichiers/MFI/Culture. Commentaire de Claude Wauthier).

[305].SOYINKA, Wole, *Une Saison d'Anomie* (Traduit de l'Anglais par Étienne Galle), Paris, Belfond, 1987.

orchestre dirigé par son ami Zachée. De nombreux gouvernements vont alors se disputer successivement le pouvoir mais tout bascule à l'arrivée du Cartel. Après son installation, il utilise le pouvoir du fusil et la violence devient sa principale méthode. Les villes et les villages vivent dans la terreur. Des troupes paramilitaires sont formées pour massacrer des innocents sur les marchés ou les écoles au hasard et n'hésitent pas à démolir les huttes de villages déserts après avoir incendié les récoltes[306].

Un jour, l'orchestre est attaqué lors d'une représentation dans une ville déjà détruite par les groupes de la milice. Les musiciens sont tués sauf Zachée, tandis que, Iriyise, la danseuse de l'orchestre et la maîtresse d'Ofeyi, est enlevée. Ofeyi, qui avait donné sa démission auparavant n'étant pas d'accord avec la façon d'opérer du Cartel, déjà au niveau de la promotion du cacao, part à la recherche d'Iriyise avec Zachée qui lui a raconté le massacre. La police refuse de les aider. Ils vont ainsi la chercher désespérément partout, notamment à la morgue largement pleine, dans les lacs remplis de corps et des enfants tués dans les bras de leurs mères. Après avoir « fouillé » dans toutes les églises qui servent d'abri aux nombreux fugitifs, ils la trouvent dans le coma parmi les fous d'une prison près des lépreux et des condamnés à mort.

Le roman de Wole Soyinka multiplie des scènes de massacres affreux :

> *Dans le tourbillon des images, il y en avait une qui ne cessait de monopoliser l'évocation : le mystère d'une femme morte sous les balles de mitrailleuses et dont la main restait crispée sur la jambe d'un bébé. La tête de l'enfant n'était plus qu'une bouillie de cervelle et d'os. La folie était-elle entrée dans cette femme en même temps que la balle qui transperçait l'enfant qu'elle allaitait ?*
>
> *Le sein pendait, le lait s'était mêlé au sang pour peindre un testament de damnation sur terre, à côté du piment répandu, du tabouret renversé et du bol de bouillie. Même les soldats n'avaient pas osé l'enlever.*[307]

Ces scènes de barbarie sont entretenues par les bandes armées de quatre « géants » du Cartel : Le Zaki Amuri surnommé le tyran tout-puissant du Cross River (p. 129) est protégé par une armée de courtisans ; le Chef Biga réputé grand bagarreur est aussi « *grossier comme une vessie de porc* » (p. 45) ; Kilgard nommé Commandant en Chef est chargé d'exécuter les ordres et prononcer les discours rédigés selon le canevas du trio civil (p. 147) ; et enfin le Chef Bakoti, le fin stratège génie du langage, est « *doué d'une patience de lézard* » et sait gagner du temps en multipliant les morts et les mutilations (p. 147). Pendant un dîner au

[306] *Ibidem*, p. 119.
[307] SOYINKA, W., *Op. cit.*, pp. 149-150.

champagne en l'honneur de ses associés du Cartel, il donne libre cours à son mépris pour les gens de son peuple dans ce fameux discours :

> *Je vous dis que ce sont des lâches. Quand on en aura tué un ou deux et mis une douzaine derrière les barreaux, les autres s'aligneront et se tiendront à carreau. Si ça ne suffit pas, ajoutez un zéro ; tuez-en deux dizaines et mettez-en quelques centaines derrière les barreaux. S'ils ne sont pas encore matés, tuez-en quelques milliers et ne faites plus de prisonniers. Et qu'ils en soient informés ; si ça échoue, je veux bien qu'on me traite de bâtard.*[308]

Le Chef Batoki parle bien entendu de la population qu'il faut mater et soumettre totalement. Cependant, de l'autre côté du camp, Isola Demakin, appelé aussi le Dentiste, semble avoir bien compris le langage de Bakoti. Pour lui, on ne peut combattre la violence que par la violence. Très acharné, il s'oppose avec détermination au Cartel, traite ses complices qui n'ont pas le même zèle que lui d'« *idéalistes brumeux* » et pense qu'il faut prendre la violence en main et la diriger selon une « *économie constructive* » (p. 121). Avec une demi-douzaine d'hommes, il croit pouvoir tenir le coup face aux « hommes clef » du Castel lorsqu'il déclare ces propos :

> *La légitime défense ne consiste pas simplement à attendre qu'un fou vous attaque avec une hache. Lorsque vous l'avez vu s'en prendre à quelqu'un sur la route, vous n'attendez pas davantage.*[309]

Quand une violence en appelle une autre, sous quels horizons peut-on espérer voir réapparaître les lueurs de paix ?

Animés par la volonté de dénoncer haut et fort cette « saison d'anomie », en d'autres termes, ce climat intenable de la terreur, d'autres écrivains anglophones ont publié des romans aux titres parfois alarmistes et pessimistes : *Things Fall Apart* ; *No Longer at Ease*[310] ; *My Life in the Bush of Ghosts*[311] ; *Ways of Dying*[312] ; *Dead Before Dying*[313] ; *Looking on Darkness* ; *A Dry White Season* ; *An Act of Terror*[314], etc. Leur engagement a d'ailleurs été récompensé à deux reprises par le Prix Nobel de littérature[315].

---

[308].*Ibidem*, p. 146.
[309].*Ibidem*, p. 143.
[310].ACHEBE, Chinua, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1966 ; *Le Malaise*, Paris, Présence Africaine, 1974.
[311].TUTUOLA, Amos, *Ma vie dans la brousse des fantômes*, Paris, Belfond, 1993.
[312].MDA, Zakes, *Le Pleureur*, Paris, Éd. Dapper, 1999.
[313].MEYER, Deon, *Jusqu'au dernier*, Paris, Le Seuil, 2003.
[314].BRINK, André, *Au plus noir de la nuit*, Paris, Stock, 1976 ; *Une saison blanche et sèche*, Paris, Stock, 1989 ; *Un acte de terreur*, Paris, L.G.F., 1991.
[315].Wole Soyinka en 1986 et Nadine Goldimer en 1991.

Le terme « saison » auquel recourt un bon nombre d'écrivains africains revêt une image beaucoup plus métaphorique qu'une simple allusion aux différentes périodes climatiques de l'année. Il symbolise toute une époque des années tumultueuses qui ont fatalement secoué l'Afrique subsaharienne. Le roman de José Eduardo Agualusa, *Estacao das Chuvas*[316] - traduit sous le titre sémantiquement proche de celui de Soyinka - replonge le lecteur dans l'histoire très mouvementée de l'Angola abandonnée à la merci des guerres civiles et dans laquelle le chaos règne en maître absolu. Quant aux romans francophones, on peut citer notamment *Les Saisons sèches* (1979) de Denis Oussou-Essui, *Les Saisons* (1989) de Moussa Konaté, *Une Saison de symphonie* (1994) de Georges Ngal, etc. Toujours est-il que ces auteurs ont généralement tendance à établir dans leur imaginaire un parallélisme entre les aléas climatiques et les vicissitudes socio-politiques. Ils décrivent des populations tantôt luttant désespérément contre l'inclémence du climat (la sécheresse qui affame les hommes et les bêtes), tantôt victimes des abus des régimes répressifs issus des coups d'État (la corruption, l'arbitraire, la gabegie, la dépravation des mœurs, etc.).

La plupart des romanciers n'y vont pas par quatre chemins pour décrire une réalité pénible. Ils créent des personnages peu scrupuleux et rocambolesques, capables de commettre tous les dégâts sans vergogne car le plus souvent ils viennent de nulle part et agissent comme de puissants parvenus. Dans *Les Sanglots politiques*, Zinsou révèle que dans la République du Rokambo devenue la République Socialiste et Démocratique du Rokambo (la R.S.D.R.), « *la politique n'était pas l'affaire de ceux qui sont capables de gouverner et d'administrer, mais l'affaire des opportunistes, des gens rusés* ». Ce sont, poursuit-il, « *des gens partis de rien et qui, par leur savoir-faire, se sont infiltrés dans les mailles de la politique et ont pu se trouver une place au soleil.*[317] »

Le personnage de Monsieur Drogo fait partie de ceux-là. Il est « *entré en politique comme on entre dans les affaires* ». Ancien moniteur agricole qui sillonnait à longueur d'année les villages avec sa « *carcasse* » de vélomoteur surnommé le « *Volcan Express*[318] », il

---

[316].AGUALUSA, J. E., *La Saison des fous*, Paris, Gallimard, 2003.

[317].ZINSOU, E. O., *Les Sanglots politiques*, Cotonou, Éd. O.N.E.P.I & Éd. du Flamboyant, 1995, pp. 25-26.

[318].*C'était une vieille bête motorisée avec une phare béant sans optique, rembourré de chiffons, sans feu arrière ni garde-boue. Pendant la saison des pluies, son pantalon était souvent éclaboussé du genou au bas. Le* Volcan Express *n'avait pas de béquille. Chaque fois qu'il arrivait dans un village, il le garait contre une palissade ou, il le couchait à terre. La mobylette avait par ailleurs un pot d'échappement boueux et huileux retenu à l'ensemble par des fils de fer.* (*Ibidem*, p. 27).

∗ Le Chef de l'État, le Général Dada Voudou 1er, la mine grave, venait tout juste d'ânonner à ses partisans qu'il était fatigué du pouvoir et qu'il allait donner sa démission. Ce fut la surprise générale… De tous les intervenants (qui avaient pris la parole pour manifester leur opposition à cette décision), un avait frappé l'attention de l'assistance et surtout du Chef de l'État : c'était Monsieur Drogo. (*Ibidem*, p. 29).

arrivait difficilement à entretenir sa famille de sept enfants. Ils survivaient grâce aux dons de maïs ou de tubercules de manioc des paysans auprès desquels Monsieur Drogo empruntait souvent de l'argent. Il imputait sa misère aux hommes politiques qu'il prenait en aversion, les traitant de tous les noms : « *voleurs, détourneurs de deniers publics, affameurs du peuple, apatrides.* »

Cependant, les portes du salut se sont ouvertes le jour où il s'introduisit dans la « *cellule communale du Parti.* » Recruté par un instituteur, aigri lui aussi, Monsieur Drogo, dévoré d'ambition, se mit à lire les recueils de pensées marxistes et d'autres livres « rouges » afin de pouvoir se frayer une entrée dans le sérail. Au lendemain de son adhésion au Parti, lors de sa première participation à une session extraordinaire, il s'est fait remarquer par l'assistance∗ en tenant des propos admirateurs et flatteurs :

> *Qu'allons-nous devenir ?avait-il commencé à dire. Que deviendra la Nation sans le Père de la Nation ? Que deviendront les Rokambolais sans le Sauveur Suprême ? O Père ! O Majesté ! O Grand Leader Bien-Aimé ! Je vous en supplie ! Restez avec nous ! Vous qui avez instauré la Paix ! Vous qui avez réconcilié les ethnies ! Vous qui êtes l'artisan de l'unité nationale ! Vous qui avez rendu la nation prospère ! Ne faites pas de nous des orphelins ! Vous êtes et demeurez notre Père, notre souffle, notre âme, notre raison d'être ! Ne nous lâchez pas ! Ne nous remettez pas dans les mains d'un tuteur inconnu ! O Majesté ! O Père ! Je vous en supplie ! Nous vous en supplions ! N'écoutez pas les ragots ! Votre successeur n'est pas encore né !…*[319]

Monsieur Drogo termine son discours les larmes aux yeux et sa « *litanie* » émouvante déclenche un « *tonnerre d'applaudissements* ». Toute l'assistance murmure son approbation tandis que le Président « *touché* » par cette supplication, avant la levée de la session, demande à réfléchir sur sa décision. Un mois plus tard, Monsieur Drogo est nommé en Conseil des Ministres Sous-Préfet de la deuxième ville importante du pays, sans doute en récompense de ses pleurs. « *Sans compétences réelles* », il va gravir les « *marches de la pyramide politique quatre à quatre* », lui qui n'a qu'un « *Certificat d'Études Primaires* ». Il sera nommé Préfet du Département le plus riche du pays pour s'être montré très compatissant et surtout pour avoir éclaté en sanglots lors de l'enterrement de la mère du chef de l'État morte à 92 ans.

Bon valet qui sait se ménager les bonnes grâces du « *Père de la Nation* », il hérite successivement du ministère des Transports (quelques jours après l'anniversaire du Chef de l'État, grande fête à laquelle il a pris part), du ministère de l'Information, du ministère de l'Intérieur. Il passe le plus clair de son temps à se prosterner aux pieds du Chef de l'État en lui

chuchotant à l'oreille de fausses accusations contre d'autres ministres dont il envie les postes. En jouant le rôle de principal propagandiste du Parti, Monsieur Drogo devient le numéro deux du régime, se fait passer pour un « héros » et sa célébrité va crescendo.

Toutefois, en plus des honneurs et de la fortune, il s'offre le luxe d'une belle vie avec « *plusieurs maîtresses à qui il a loué de jolies villas dans les quartiers chics de la capitale* »[320]. En tant que ministre de l'Intérieur, il use et abuse de son pouvoir pour enfermer dans « *l'une des prisons les plus sinistres de la planète* »∗ les maris des rares jolies femmes qui lui résistent, accusés d'opposants ou de subversifs. Certaines femmes se retrouvent au chômage (Léopoldine perd son poste de secrétaire pour avoir refusé de céder aux avances de Monsieur Drogo, qui, en jetant en prison le mari, espère voir la femme changer d'avis). D'autres sont contraintes de fuir le pays avec les membres de leurs familles de peur de représailles (Céline prend le chemin de l'exil, fuyant les menaces de Monsieur Drogo qui a emprisonné son fiancé).

Les cachots de la prison d'Oliga sont toujours dans le noir[321] ; la mort y « *guette inévitablement* [les prisonniers] ... *une mort lente… mais certaine*[322] » et ceux-ci manifestent leur présence et/ ou se reconnaissent par la voix. La prison regorge, entre autres, d'élèves qui ont eu l'audace de poser des questions embarrassantes au ministre de l'Agriculture (« *Pourquoi dans notre pays, il y a plus de voitures de fonctions que de tracteurs ?*[323] »), de vieux paysans (Cossi, soixante ans et père de quinze enfants, pour raison de santé, ne s'est pas présenté à l'aéroport, comme les autres paysans, pour accueillir une personnalité étrangère ; il s'est retrouvé en prison pour offense au Père de la Nation), d'ingénieurs agronomes, de prêtres, de journalistes, de professeurs de droit, etc. Victimes des arrestations arbitraires commanditées par Monsieur Drogo, ils « *échouent* » tous à la prison d'Oliga par hélicoptère, exténués et complètement déboussolés. Ils ont le même chef d'accusation : appartenir au parti clandestin. Monsieur Drogo les charge d'être à l'origine des tracts qu'ils lancent à la

---

[319] *Ibidem*, p. 30.
[320] *Ibidem*, p. 75.
∗. « *La prison d'Oliga est située dans une vallée profonde où on ne pouvait accéder que par avion. Aucune piste, aucun sentier n'y menait. La montagne qui la surplombait était gardée de jour comme de nuit par une vingtaine de soldats armés. Personne ne savait exactement comment elle a été édifiée. On racontait que les architectes et les maçons qui l'avaient construite, de même que les matériaux qui avaient servi à la construction, étaient arrivés sur les lieux par avion.* » (p. 100)
[321]. « *Nous passions nos journées dans le noir à parler à des ombres, à des inconnus assis pourtant près de nous. Nous parlions jusqu'à ce que nos mâchoires se fatiguent et n'aient plus la force de se mouvoir.* » (p. 118)
[322] *Ibidem*, pp. 116-117.
[323] *Ibidem*, p. 119.

rébellion, à une grande révolution, d'être des activistes et des réactionnaires qui trafiquent des armes pour venir déstabiliser le régime[324].

Par ailleurs, les maîtresses de Monsieur Drogo jouissent de privilèges exceptionnels et inimaginables. Elles le deviennent par hasard dès le premier jour de la rencontre. Rosemonde, l'une de ses choyées travaillait dans un bar-restaurant, il y avait une dizaine d'années :

> *Elle avait à peine seine ans. Un soir, son regard croisa celui d'un inconnu accoudé au comptoir. L'homme la fixa des yeux un bon moment, l'appela d'un geste de la main et lui demanda son nom. Il avait l'air pressé ce soir-là. Avant de partir, il lui remit sa carte de visite et promit de la revoir. Lorsque la jeune fille lut « Monsieur Drogo Gaspard…Ministre… », elle faillit tomber en syncope.*[325]

Quelques jours plus tard, Rosemonde devient sa maîtresse. Elle en est très fière et essaie d'en tirer profit au maximum. Elle vit en effet dans une villa louée dans l'un des quartiers chics de la capitale, reçoit 50 000F comme argent de poche, ne fait plus son travail de serveuse et il lui a acheté une mobylette dernier cri. Chacune des visites régulières est une fête. Elle a fini par prendre la place de Madame Drogo lors des dîners en soirée mondaine ou des réceptions en souper chic. Il voyage désormais avec elle à l'étranger, l'emmène notamment sur la Côte d'Azur et à Paris. Les membres de la famille de Rosemonde profitent, eux aussi, de ce bonheur et font partie des « *intouchables* », des gens avec un « *tuteur* » et un « *parrain* ». Monsieur Drogo « *trouve des bourses d'études* » au frère, à la sœur et à la grand-mère de Rosemonde. La sœur, une couturière, remplace en fait un « *inconnu* » dans un groupe de cinq journalistes qui se rend à un stage de trois semaines à Paris tandis qu'il « *met dans le lot* » de l'Association des Femmes Juristes qui se rend en France pour un stage de deux semaines la grand-mère âgée de soixante-quinze.

Entre temps, le pays connaît le niveau de « *pourrissement* » le plus avancé. D'un côté, les barons du pouvoir perçoivent toutes les indemnités, multiplient les missions à l'étranger. Ces « *gouvernants* » ramassent « *par pelletées* » l'argent des banques et l'acheminent dans leurs comptes en Europe. Les comptables, à leur tour, détournent eux aussi et les pots de vin vont constituer dans les services publics le seul élément de motivation. De l'autre côté, les ménages se disloquent, les foyers se désagrègent car les fonctionnaires font plus de six mois

[324] *Ibidem*, p. 180.
[325] *Ibidem*, p. 284.

sans percevoir leurs salaires[326]. La majorité d'entre eux est réduite à la mendicité, au vol de la nourriture dans la marmite des voisins :

> *As-tu appris au moins l'histoire de ce père de famille naguère respectable, cadre supérieure, qui, n'en pouvant plus de misère, a fini par faire des descentes nocturnes régulières dans les cuisines du quartier pour se nourrir, lui et les siens ? Jusqu'au jour où il fut pris la main dans la marmite…*[327]

Dans la R.S.D.R., la situation socio-économique est catastrophique. La misère s'est « *impatronisée* ». Certaines femmes, laissent leurs maris à la maison désespérés et résignés, vont se prostituer pour pouvoir nourrir leur famille. Le spectre de la mort plane un peu partout. Les gens meurent dans les commissariats, dans les prisons, dans les hôpitaux, au bord des rues, etc.

N'en pouvant plus et profitant de l'absence du Chef de l'État en tournée dans les pays européens, les travailleurs déclenchent une grève générale. Il écourte son séjour et revient pour écouter les doléances des Rokambolais. Il se réalise que ses conseillers propagandistes l'ont induit en erreur en tournant le dos aux pays capitalistes afin d'introduire l'idéologie marxiste-léniniste. Dans l'espoir de gagner la confiance de son peuple, il proscrit lui-même en direct sur les antennes de la radio et de la télévision les expressions « *Grand Camarade, Grand Leader Bien-aimé, Sauveur Suprême, Majesté, etc.* » et invite tout le monde à revenir à l'expression « *Monsieur* ». Conscient de la crise qui prévaut dans le pays, il accepte, malgré lui, et comme solutions, les propositions lui faites par un certain nombre de gens reçu en audience : la libération de tous les détenus politiques, le retour au pays de tous les exilés politiques, bref, une amnistie générale, et surtout le pluralisme démocratique et la création du poste de Premier Ministre. Il donne également son accord pour la mise sur pied d'une commission de la Conférence Nationale.

Battu au second tour des élections présidentielles par son Premier Ministre, le Général Dada Voudou 1er accepte les résultats sans rechigner. Quant à l'opportuniste, Monsieur Drogo, lui « *le phénix capable de renaître de ses cendres*[328] », entrevoyant une fin humiliante de la dictature, abandonne son chef au mauvais tournant pour se rallier, à la surprise générale, au Parti du Premier Ministre. Très influent dans sa ville natale, il mène à lui seul, avec grand succès, la campagne de son futur Président. Lorsque celui-ci remporte les élections, trois mois après avoir formé son gouvernement, il le nomme Premier Conseiller.

---

[326].*Ibidem*, p. 185.
[327].*Ibidem*, p. 187.

Les Sanglots politiques est un récit linéaire, à focalisation zéro, qui se lit d'une seule traite. Le lecteur a l'impression de lire un reportage ou un compte rendu des années sombres d'un pays appauvri par un régime dictatorial et totalitaire. Zinsou rapporte les événements « historiques » de la République du Rocambo - qui ressemble fort à la Guinée ou au Togo - dans une mise en scène très réaliste. Dans les treize chapitres qui composent le roman, les descriptions des lieux sont concises et aucun portrait physique d'un personnage n'est dressé.

L'incipit annonce une foule immense qui se bouscule pour accueillir le nouveau Président sur la place publique de Tangbo. Aux applaudissements et aux battements de tam-tams suivent des cris d'étonnement. Elle est très étonnée, voire choquée de voir Monsieur Drogo assis à la droite du Président, lui qui, deux décennies durant, a été l'un de ceux qui ont pillé l'économie du pays, bâillonné, torturé et affamé le peuple. L'épilogue nous apprend que la même foule se retrouve au carrefour Saint-Georges pour suivre l'ouverture du procès des tortionnaires dont fait partie Monsieur Drogo. Auparavant, le Président l'avait démis de sa fonction de Premier Conseiller. Il s'était retrouvé plus tard affecté à son ancien poste au ministère de l'Agriculture. Néanmoins, sur le trottoir, un « *individu en guenilles, aux yeux hagards et aux cheveux ébouriffés* », autrement dit un « *fou* », met en garde la foule dans un discours imagé qui la laisse perplexe :

> […] *Les herbes de l'inconscience continuent de pousser sur le Rokambo. Les trahisons politiques continuent d'assombrir l'horizon de nos destins. Les compagnons de route deviennent les compagnons de doute… Monsieur Drogo est parti… Vous vous réjouissez. Mais… il reste sans doute encore des milliers d'autres Drogo tapis dans l'ombre, naseaux au vent, guettant la bonne direction du vent, et prêts à éclater en sanglots politiques…*[329]

Le roman de Zinsou fait partie de nombreuses fictions réalistes qui dépeignent les mœurs politiques de l'Afrique contemporaine. Les Drogo et les Dada Voudou sont en effet nombreux et se ressemblent presque tous dans les romans où ils sont affublés de longs titres. On peut noter cependant que *Le Cercle des tropiques* (1972) du Guinéen Alioum Fantouré reste l'une des œuvres les plus percutantes. L'histoire se passe dans un pays imaginaire appelé Marigots du Sud. Baré Koulé prend le pouvoir au moment de l'indépendance et va exercer, des années durant, dans un totalitarisme outré. Le narrateur, Bohi Di, subit les événements et ne comprend que partiellement ce qui lui arrive. Avant de se retrouver dans l'opposition, il travaille d'abord pour Baré Koulé. Son départ erratique est un début du calvaire entre la

---

[328] *Ibidem*, p. 241.
[329] *Ibidem*, p. 291.

prison et les tribulations. Le récit met en scène des personnages dominés par le destin et dépassés par les forces de l'inconscience comme s'ils étaient condamnés à se mouvoir dans un cercle fermé, autrement dit dans un espace clos de la dictature. Baré Koulé devient progressivement le grand manipulateur, se fait appelé « *Messie Koï* » avant de voir son régime s'effondrer dans le chaos déclenché par de nouveaux manipulateurs. Toutes les œuvres d'Alioum Fantouré[330] explorent les arcanes du pouvoir totalitaire et forment un grand cycle romanesque retraçant les combats pour les indépendances menés par les peuples africains et leurs leaders.

Hanté lui aussi par la dictature de Sékou Touré, Tierno Monénembo, dans son premier roman, *Les Crapauds-brousse* (1979), porte le regard sur la dictature du Président Sâ Matrak. Son pouvoir tyrannique étouffe le pays. Le héros Diouldé est un petit cadre administratif qui se laisse entraîner dans une conspiration manipulée par un agent de la dictature. Le « *complot* » sera dénoncé et la répression impitoyable. L'auteur s'inspire du mythe culturel qui fait du crapaud, d'une part le préféré des lieux et le possesseur du savoir, puis un maudit animal condamné à ne plus agir. La métaphore se trouve formulée ainsi dans les vers placés en tête du roman :

Tu es hideusement hybride
Bougrement amorphe
Tu n'as ni pied, ni aile
Tu marmonnes sans cesse
Des versets que l'on n'entend pas
À la mare
À l'étang
À la plaine inondée
Sale crapaud, rejoins ta boue ![331]

Ce prologue personnifie le crapaud mais la métaphore semble « bestialiser » l'homme. L'animal symbolise en quelque sorte Diouldé et tous ceux qui, comme lui, s'égarent dans un dédale d'incertitudes et de contradictions face à la dictature qui les manipulent.

L'un des romanciers les plus profondément politiques est certainement Sony Labou Tansi. Dès la parution de son « livre-événement », *La Vie et demie*, en 1979, Sony invente une

[330].*Cf.* DIALLO, Boubacar, *Du Réel au roman dans l'œuvre romanesque de Mohamed- Alioum Fantouré*, Thèse de Doctorat de 3e Cycle, Bordeaux III, 1988.
[331].MONÉNEMBO, T., *Op. cit.*,1979.

nouvelle façon d'aborder la politique dans les romans. Au-delà de la peinture des dérives politiques du continent africain dont l'axe directeur est la génération des guides providentiels de la Katamalasie, c'est l'expression d'une dérive beaucoup plus grave : celle de l'ordre de la vie qui est menacé, la vie qu'on a cessé de respecter. Les tableaux qu'il fait des dictatures dans toute son œuvre romanesque, principalement dans *L'État honteux* (1981) et *L'Anté-peuple* (1983), sont irrigués par une écriture qui les sauve de la coloration angoissante présente notamment chez Alioum Fantouré. Ses romans sont imprégnés d'un humour qui va dans le sens de la vie. Les dictatures y apparaissent d'autant plus violentes qu'elles n'ont aucune prise sur la vie. C'est ce qui les rend davantage caricaturales, grotesques, voire risibles.

Avec Henri Lopes, un nouvel éclairage est lancé sur les dictatures africaines dans *Le Pleurer-rire* (1982). Le tyran, Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, appelé Tonton par « radio-trottoir » est dépeint du point de vue de son maître d'hôtel, un homme du peuple, qui a un pied dans le palais présidentiel et l'autre dans la rue. À travers les descriptions de la vie publique et privée de Tonton, ce sont les coulisses de la vie politique du pays qui sont présentées en même temps que le traitement que lui fait subir la rumeur publique. *Le Pleurer-rire* montre à la fois la folie d'un homme possédé par le pouvoir qu'il croit détenir et la façon dont le peuple diffracte son image, fabule sur sa vie politique, distord les événements. Dans ce roman, les rires l'emportent sur les pleurs mais il s'agit des rires grinçants. La figure de Tonton est grotesque. Il est inculte, ridicule et ne se maintient au pouvoir qu'avec l'aide de l'inquiétant Monsieur Gourdain. Ce dernier contribue à anéantir toute forme d'opposition.

Dans *Le Récit de la mort*, Jean-Baptiste Tati-Loutard offre une version moins complexe d'un destin fort pareil à travers les aventures du Grand Exilé. La leçon qu'il y donne se résume à cette formule :

> *Le pouvoir est un mouleur capricieux. Parfois, il fabrique de splendides personnages en argile qu'il détruit après l'exposition.*[332]

À la différence des écrivains congolais, Aminata Sow Fall choisit comme dictateur un homme « normal » dans *L'Ex-père de la nation* (1987) pour tenter de serrer au plus près les mécanismes politiques qui génèrent la dictature. Infirmier de profession, il avoue dès le début du roman son incapacité à assumer de lourdes responsabilités : « *Le pouvoir m'était apparu comme quelque chose de trop lourd malgré ma carrure d'athlète.*[333] » La force du roman est

[332].TATI-LOUTARD, J.-B., *Le Récit de la mort*, Paris, Présence Africaine, 1987, p. 163.
[333].SOW FALL, A., *L'Ex-père de la nation*, Paris, L'Harmattan, 1987, p. 12.

de présenter un président plutôt bien disposé envers son pays, désireux de bien faire, mais que les enjeux politiques et les logiques de pouvoir amènent à l'autoritarisme et à la répression.

Si les thèmes de la misère et de la violence prédominent dans les récentes œuvres littéraires négro-africaines, c'est essentiellement le pouvoir qui se retrouve sur le banc des accusés. Les romanciers empruntent une même voie et orientent leurs textes dans un genre nouveau que certains critiques qualifient de « *politique-fiction* »[334]. D'une part, les personnages et les lieux sont tout à fait imaginaires mais les événements racontés avec minutie sont vraisemblables ; autrement dit, les auteurs s'efforcent de faire la transposition autant que possible de la réalité. Néanmoins, dans une œuvre de fiction, comme le rappelle Charles Grivel, « *le réel possède la dimension du vraisemblable*[335] » et tout ce qui est vraisemblable n'est pas nécessairement réalité. Selon certains romanciers, le réalisme africain est en dessous de la réalité car le texte littéraire se révèle impuissante à la représenter. D'autre part, les romanciers situent leurs intrigues dans le temps et l'espace réels si bien que le lecteur a l'impression de parcourir un reportage ou un récit de témoignage historique.

Le précédent chapitre fait une esquisse des traits les plus marquants de la production romanesque, principalement autour des années 90, une période très agitée sur le continent. La typologie du « roman réaliste africain » ou du « roman voyou » nous a permis d'identifier un certain nombre de textes sur la « *pourritique* » et les « *saisons d'anomie* ». Les auteurs se sont inspirés de l'instabilité chaotique présente dans plusieurs États subsahariens pour décrier les différentes formes de la misère et de la violence créées par les régimes de la terreur qui se sont succédés aux lendemains des indépendances.

Dans les pages suivantes, comme si le message n'avait pas été entendu, nous verrons que les écrivains ne se lassent pas quand il s'agit de disserter sur les récentes guerres atroces qui ont laissé le continent dans un état de stupéfaction et de désolation. Ils vont changer de stratégie et adopter par conséquent de nouvelles méthodes. Les personnages sont contraints de voir leurs fusils changer d'épaules. En effet, tous les déshérités révoltés qui avaient pris le chemin du maquis pour rejoindre la rébellion avec « *un fusil dans la main et un poème dans la poche*[336] » se sont avoués vaincus car leurs agissements ont été durement anéantis par des dictatures tentaculaires. Fallait-il croiser les bras ? Ne fallait-il pas plutôt faire appel à d'autres combattants, beaucoup plus jeunes et frais ?

---

[334].COUSSY, D., *Op. cit.*, p. 95.
[335].GRIVEL, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992, p. 21.
[336].DONGALA, E., *Un Fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris, A. Michel, 1973.

CHAPITRE II
DE LA DÉBACLE À LA DÉSOLATION

Au cours de la précédente décennie, la violence et la guerre se sont intensifiées tout en occupant le devant de la scène littéraire africaine. La saison des fous et des déboussolés ne disparaît certes pas complètement mais elle voit naître de nouveaux narrateurs. Ceux-ci n'ont rien d'autre sur eux que des fusils qu'ils manient savamment. Ce sont les enfants-soldats[337], héros inconditionnels des conflits sanglants parsemés ici et là sur la majeure partie de l'Afrique. Nous suivrons tout au long de ce chapitre la piste de trois aventuriers. Birahima dans *Allah n'est pas obligé*, Johnny dit Matiti Mabé dans *Johnny Chien Méchant* et Méné[338] dans *Sozaboy* vont nous servir de guide dans cette forêt dédaléenne des guerres civiles.

Les trois « Candide » ont en commun une naïveté et une innocence puériles. Le regard singulier qu'il porte aux horreurs, notamment aux viols des mineurs, aux pillages, aux massacres et exécutions sommaires en plein jour, semble ne point les indigner, ni les émouvoir. Enfants de misère nés dans un monde de misère, ils racontent leurs terribles expériences dans une langue propre aux enfants de la rue comme si la militarisation de la population entraînait celle des langages en installant « *la guerre dans les mots, les signes, les*

[337].Le personnage de l'enfant soldat (*small soldier*) a été mis en scène pour la première fois par Ken Saro-Wiwa dans *Sozaboy*, autour des années 80. Cette nouvelle figure dans le champ de la littérature africaine « *se retrouve à la fois témoin et acteur des exactions commises par des chefs de guerre sans foi ni loi dans leur recherche effrénée du pouvoir et tous les avantages matériels auquel il donne accès* », CHEVRIER, J., *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en Provence,Édisud, 2006, p. 148.

[338].Méné est le héros de *Sozaboy (Petit Minitaire)* de Ken SARO –WIWA. Le titre original est *Sozaboy*, Londres, Addison Wesley Longman Limited, 1998. La traduction de « *l'anglais pourri* » est de Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Paris, Actes Sud, 1998. Dorénavant, nos références à ce roman sont tirées de la collection Babel (Poche), 2006. Par ailleurs, nous parlerons un peu de ce personnage parce que Birahima et Johnny connaissent presque les mêmes parcours que lui. Il est cependant leur aîné car il est né à peu près trente ans auparavant mais dans des contextes fort semblables. Comme lui, les deux jeunes garçons se sont retrouvés fatalement dans des guerres tribales ou civiles en s'enrôlant dans l'armée alors que rien ne les y prédestinait.

motifs et les protocoles narratifs »[339]. Leur vocabulaire s'inscrit dans un registre d'une rare violence, scatologique, plein de métaphores salaces, de grossièretés et d'argot.

Cette nouvelle tactique d'aborder une réalité bien cruelle en recourant à l'humour semble être désormais le choix incontournable de Kourouma et Dongala. Pour le premier, l'Afrique traverse l'ère du « *liberticide*[340] » dans laquelle on se permet de « tuer la liberté » non seulement des êtres mais aussi de l'expression. Si Kourouma utilise un peu trop des procédés systématiques, parfois agaçants car trop répétés (style enfantin ou oraliture[341] ?), c'est sans doute dans le but de toucher le public, par le rire, de l'ampleur de la cruauté. Doquire Kerszberg lui donne parfaitement raison car « *la dénonciation des horreurs des récentes guerres en apparence tribales au Libéria et en Sierra Leone, et, par-dessus tout, le drame de leurs premières victimes, les enfants soldats*[342] », ne peut mieux être narré que par l'un d'entre eux.

Quant à Dongala, l'astuce de faire raconter les faits par un petit garçon lui est venu à l'esprit dans le souci de renouveler la thématique de la dictature et de la corruption afin de la traiter différemment, surtout en lui apportant une certaine fraîcheur. Dans *Les Petits garçons naissent aussi des étoiles* (Paris, Le Serpent à Plumes, 1998), l'enfant-narrateur, Matapari a un regard neuf et amusant sur la situation de son pays. Lors de son entretien avec Eloïse Brezault, ce romancier s'exprime sur son choix de l'humour pour raconter les horreurs :

> *Avec l'humour, on peut dire beaucoup de choses qu'on ne pourrait pas dire autrement. Et surtout, les personnes qui ne vous auraient pas écouté ou lu, vous écouteront si vous y mettez un peu d'humour. Même les gens dont on se moque au départ vont écouter ce que vous dites parce que c'est drôle, bien qu'après ils se rendent compte de ce qui a été dit ! Et cela peut les faire réfléchir. Alors que si l'on écrit de manière beaucoup plus directe, ces mêmes personnes repousseront la critique sans l'avoir écoutée. Je pense que l'humour est très efficace. J'ai toujours à l'esprit un dicton des Noirs-Américains qui dit : « Nous rions pour ne pas pleurer ». L'humour permet une mise à distance de la réalité, un certain décalage. On ne se prend pas au sérieux, tout en disant des choses sérieuses.*
>
> *L'avantage d'avoir choisi le regard de l'enfant, c'est l'humour qui découle tout naturellement de l'écart entre son regard et le nôtre. Je n'ai pas eu d'efforts à*

---

[339].TCHEUYAP, Alexie, « Le Littéraire et le guerrier. Typologie de l'écriture sanguine en Afrique », *Études littéraires. Afrique en guerre*, Volume 35, numéro 1, Hiver 2003. (Article de 18 pages consulté sur le site suivant : http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/n1/008630ar.html).

[340].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, 2000, p. 71 : « *De deux choses l'une : ou ils sont malhonnêtes comme Taylor, ou c'est ce qu'on appelle la grande politique dans l'Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères des nations. (Liberticide, qui tue la liberté d'après mon Larousse)*. »

[341].DOQUIRE KERSZBERG, Annik, « Kourouma 2000 : humour obligé », *Présence Francophone*, n° 59, Worcester, 2002, pp. 110-125. À propos du caractère oral de ce livre, elle écrit ceci : « *C'est l'oraliture, c'est-à-dire l'oralité écrite, qui prime et donne le ton à l'ouvrage* », p. 111.

[342].*Ibidem*, p. 110.

> *faire, par exemple, pour raconter la scène où Matapari est sous le lit et prend son oncle en flagrant délit d'adultère. Ce qu'il voit est tout à fait normal, il raconte la scène au premier degré mais nous, adultes, nous comprenons tout autre chose !*[343]

Bien évidemment, comparé à *Les Petits enfants naissent aussi des étoiles*, le ton de *Johnny Chien Méchant* change d'autant que les contextes sont fort différents. L'humour véhiculé par la naïveté de Matapari s'envole au profit d'une vision beaucoup plus austère et cynique de Johnny.

Le thème de la guerre et des enfants-soldats n'est certes pas un phénomène nouveau dans la littérature africaine. Il faut remonter un peu plus loin dans l'histoire et lire les récits épiques pour y retrouver, par exemple, un Soundjata qui s'est illustré par des exploits guerriers alors qu'il n'avait pas seize ans.

2.1. L'Image du guerrier

2.1.1. Le Héros épique

La tradition africaine associe l'image du guerrier à celle du chasseur. Un futur excellent guerrier se faisait remarquer dès son jeune âge par les compétences qu'il manifestait au cours des exercices à la chasse. Le courage et la bravoure dépendaient de la façon dont le chasseur pouvait se défendre face aux épreuves. Pendant toute la durée de son apprentissage, l'enfant acquérait les techniques de manier la lance et s'entraîner avec habilité et précision au tir à l'arc. C'est dans un tel contexte que, par exemple, Térhé, le héros de Nazi Boni[344] a grandi. Il a passé d'une classe d'âge à l'autre pour finalement rencontrer la guerre lorsqu'il devient jeune chasseur.

Ainsi, comme le note Michel Naumann, « *la chasse et ses conditions psychologiques déterminent parfois de prestigieuses carrières militaires.*[345] » Généralement, le chasseur qui aura tué un lion, un éléphant ou un taureau, ne tarde pas à se couvrir de gloire sur le champ de bataille car, en affrontant un grand fauve, il a en quelque sorte vaincu la peur, et par conséquent, a acquis une force physique et mentale. La chasse mène donc à la guerre et celle-

---

[343].BREZAULT, E., « *À l'écoute d'Emmanuel Dongala. À propos de* Les petits garçons naissent aussi des étoiles *et autres romans. Un entretien avec Emmanuel Dongala* », *Mots pluriels*, n° 24, juin 2003. Voir le site : http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2403ed3.html

[344].BONI, Nazi, *Crépuscule des temps anciens : chronique du Bwamu*, préf. de G. Manessy, Paris, Présence Africaine, 1994, (1e éd. Paris, Présence Africaine, 1962, réimpr. 1972), p. 231.

[345].NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 97.

ci à la royauté lorsque « *l'innovation impulsée par les jeunes adultes se stratifie politiquement* »[346]. Dans le roman de Paul Hazoumé, Guézo, roi d'Abomey, reste lié à la chasse et finit par tuer un taureau[347].

Il est intéressant de souligner que le chasseur qui a triomphé pour devenir plus tard chef ou roi, était contraint, d'une manière ou d'une autre, à livrer toujours des batailles pour se faire accepter et maintenir son autorité. En temps de paix et surtout dans un milieu sédentaire, les aînés ne supportaient pas le pouvoir du jeune guerrier et pouvaient lui imposer leur volonté. Dans le cas contraire, ils tramaient une conspiration en toute discrétion pour l'éliminer. Aussi Térhé fut-il la victime de la sorcellerie d'un des anciens.

Les épopées africaines, selon Alexie Tcheuyap, sont « *le lieu textuel par excellence d'un déploiement du schéma guerrier* »[348]. À travers deux personnages épiques, à savoir, Soundjata[349] et Chaka[350], nous nous rendons compte que les batailles sont au cœur des récits. Souverains aux velléités ouvertement expansionnistes, ils sont animés par une volonté de puissance, et partant, ils constituent en permanence une force menaçante, surtout Chaka, pour leurs voisins.

La guerre apparaît avant tout comme un acte de force par lequel le belligérant cherche à soumettre l'ennemi à sa volonté :

> *Pour contraindre l'adversaire à se soumettre, il faut* […] *le réduire complètement à l'impuissance, ou, du moins, le mettre dans des conditions telles que cette éventualité lui paraisse imminente* […] *que l'action militaire doit tendre sans cesse à désarmer l'ennemi, ou, ce qui revient au même, à le renverser.*[351]

Si la guerre vise la soumission totale de l'adversaire, les causes peuvent être diverses. La question de l'espace géographique et la quête du pouvoir sont les traits dominants dans les deux épopées.

Même si au départ Soundjata se bat pour rentrer dans ses droits et surtout pour réparer une injustice faite à son peuple par le roi sorcier Soumaoro, il ne cache pas cependant son ambition de faire de Niani « *le nombril de la Terre* ». La guerre devient chez lui un instrument de défense pour reconquérir ce qui appartenait à son peuple mais aussi pour en rajouter. Chez

---

[346].*Ibidem*, p. 97.
[347].HAZOUMÉ, Paul, *Doguicimi*, préf. de G. Hardy, préf. de la nouvelle éd. « Quarante ans après » par R. Cornevin, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978 (réimp. 1989, 1ère éd. Paris, Larose, 1938), p. 487.
[348].TCHEUYAP, A., *Op. cit.* (*cf.* site web.)
[349].NIANE, Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.
[350].MOFOLO, Thomas, *Chaka. Une épopée bantoue*, Paris, Gallimard, 1949 (trad. de V. Ellenberger).

Chaka, la guerre est plutôt offensive. Il ne nourrit pas seulement un goût excessif pour un pouvoir absolu et totalitaire, il est également mû par le désir d'agrandir son territoire, car « *le prestige d'un souverain se détermine par l'étendue de son royaume et le nombre de ses vassaux* »[352].

Le principe sur lequel se fonde une épopée est tel que le territoire du héros ne doit pas rétrécir. La valeur de son pouvoir se mesure sur la capacité de son armée (grande et puissante), prête à livrer bataille et sortir victorieuse. Ce sont là les trois éléments qui comptent pour Chaka : pouvoir, guerres et armées[353]. Selon Lilyan Kesteloot et Bassirou Dieng, le pays se mesure plutôt par les villages qui paient tribut mais aussi par le nombre de vassaux qui le perçoivent, bien entendu pour leur compte et le suzerain. Ce qui fait que « *le pays s'arrête là où un autre prince lève l'impôt* » :

> *C'est donc un espace perpétuellement menacé par un pouvoir ennemi, un espace mouvant qui peut s'agrandir par la conquête ou se rétrécir par l'invasion ou la razzia étrangère.*[354]

Le héros doit toujours protéger les acquis et élargir l'espace conquis pour s'assurer de pouvoir prélever les impôts. Ainsi, le désir de l'espace est vital pour bien des héros mais chez Chaka, ce désir est poussé à l'extrême. Il prend du plaisir à troubler la tranquillité des villes et des villages qui vivent tous en paix :

> *Il* […] *contempla des villes et des villages, de petits et de grands souverains, des terres riantes parsemées de cités occupées tranquillement par les habitants, et il sourit à sa contemplation… puis ses yeux se portèrent sur les hautes montagnes à l'horizon.* […] *il y vit des clans innombrables* […] *qui tous vivaient en paix, sans que rien ne vînt déranger leur quiétude. Alors, il se mit à rire, et se parlant à lui-même il dit : Mon royaume partira d'ici et s'étendra jusqu'aux extrémités de la terre ! Il n'y aura plus une multitude de potentats, mais un chef unique, un souverain suprême, et celui-là, ce sera moi !*[355]

Chaka ne peut parvenir à son dessein que par la conquête. Sa stratégie dominante consiste à mobiliser « *les ressources guerrières* » et à nouer des « *alliances judicieuses* » :

> *Les stratégies dominantes sont offensives, soit directes quand on attaque pour gagner, soit préventives lorsqu'on attaque pour ne pas perdre.* […] *Quand cet objectif sera atteint, il n'y a plus de guerre entre conquérants et conquis, si bien que la paix est instaurée par la guerre.*[356]

---

[351].CLAUSEWITZ, Carl Von, *De la guerre*, Paris, Gérard Lebovici, 1989 (trad. de J.-P. Baudet), p. 36.
[352].TCHEUYAP, A., *Op. cit.*
[353].MOFOLO, T., *Op. cit.*, p. 169.
[354].KESTELOOT, L. et DIENG, B., *Les Épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala-Unesco, 1997, p. 69.
[355].MOFOLO, T., *Op. cit.*, p. 176.
[356].BAECHLER, Jean, « La Sociologie et la guerre. Introduction à l'analyse des guerres en Afrique », *Nouveaux Mondes*, n° 10, Printemps 2002, pp. 3-23.

Chaka procède par des guerres d'usurpation qui sont menées par des offensives directes. Elles sont caractérisées par une barbarie hors norme.

Chef de guerre impitoyable, il organise son armée de la manière la plus stricte. Il la prive en effet de tous les plaisirs et les couards sont systématiquement massacrés. C'est une armée nombreuse constituée majoritairement de jeunes adolescents formés à l'art de la guerre par le combattant suprême. Les descriptions des combats ressemblent à de véritables carnages, combats à l'issue desquels des peuples entiers sont « *effacés de dessous le soleil* »[357]. Pour exprimer la rapidité, l'efficacité et l'acharnement des batailles, Thomas Mofolo décrit dans une seule phrase la conquête belliqueuse de Zwidé, dont le destin bascule en une journée au passage de Chaka :

> *Au lever du soleil, il n'existait pas de nation plus puissante et plus nombreuse que celle de Zwidé : au coucher du soleil, ce peuple immense avait été effacé de dessus la surface du monde ; il n'existait plus, et ses villes n'étaient plus que des ruines.*[358]

Mofolo ne cherche pas seulement à mettre en relief dans cette épopée une description de la conquête, ni un étalage de la puissance de Chaka. Il nous fait plutôt découvrir une sorte de folie meurtrière, un exercice d'horreur, bref, une désolation dont Chaka est le maître de l'œuvre :

> *Il arriva fréquemment que Chaka, lancé à la poursuite, ne trouva plus devant lui que des peuplades déjà matées, sans volonté et sans force pour combattre. Il n'avait plus, à son arrivée, qu'à achever la destruction ! Le nombre de victimes des armées de Chaka est encore bien inférieur à celui des multitudes que firent périr ceux qui fuyaient devant lui.*[359]

Par ailleurs, Chaka ne se détache point de ses deux conseillers qui se prennent pour ses seuls grands stratèges. Le sorcier Issanoussi et l'espion N'délémbé « *aux oreilles de lièvre* » l'accompagnent dans toutes les conquêtes mais malheureusement ils vont le lâcher dans les derniers moments de son règne quand il commence à sombrer dans la démence. Tout au long de l'épopée, Chaka incarne l'image d'un guerrier à la fois redoutable et cruel, toujours complexé depuis son enfance, sans doute parce qu'il est bâtard.

---

[357].MOFOLO, T., *Op. cit.*, p. 221.
[358].*Ibidem*, p. 160.
[359].MOFOLO, T., *Op. cit.*, p. 218.

Soundjata est quelque peu différent. Il est moins cruel que Chaka. Fils du roi, il a connu une enfance malheureuse car non seulement il était né infirme mais aussi sa mère était laide et bossue. Les humiliations d'autres enfants et surtout le chagrin de sa mère l'ont poussé à se surpasser et à vaincre sa maladie. Le surnaturel entoure ce personnage. Il se sert pour se lever d'une barre de fer transportée par sept hommes. Afin de consoler sa mère, il va terrasser un baobab et vient le planter devant leur case. À la chasse, ses exploits sont énormes et au combat, il se montre capable de tenir seul face à une armée. Il anéantit tour à tour tous ses ennemis, mais son objectif est de se débarrasser de Soumaoro, le roi sorcier qui a usurpé à son père de nombreux territoires et surtout la ville de Niani. Il lui faut une armée immense mais doit bénéficier des services d'un sorcier qui lui assure l'invulnérabilité dont il a besoin pour les batailles herculéennes. Pour reconquérir Niani, sa ville natale, il pactise avec les voisins qui, par la suite, lui viennent en aide sans conteste :

> *Le roi de Mema Moussa Tounkara donna à Soundjata la moitié de son armée ; les plus vaillants se désignèrent eux-mêmes pour suivre Soundjata dans la grande aventure ; la cavalerie de Mema, qu'il avait formée lui-même, constitua son escadron de fer. À la tête de sa petite, mais redoutable armée, Soundjata, habillé à la musulmane de Mema.*[360]

La bataille dure plus d'une année et Soumaoro est défait. Le sorcier de Soundjata lui avait donné une flèche « *à l'ergot* » pour rendre son ennemi vulnérable.

Tout bien considéré, il est facile de repérer, dans cette logique guerrière, une nette démarcation avec la folie meurtrière de Chaka. La victoire de Soundjata est en effet saluée avec bonheur à Niani :

> *Avec Soundjata la paix et le bonheur entrèrent à Niani ; amoureusement, le fils de Sogolon fit reconstruire sa ville natale : il restaura à l'antique la vieille enceinte de son père où il avait grandi ; de tous les villages du Manding, des gens venaient s'installer à Niani. On dut détruire des murs pour agrandir la ville, on construisit de nouveaux quartiers pour chaque peuple de l'immense armée.*[361]

Dans cette épopée, la guerre a quelque chose de « moral » car elle n'est pas une simple forme d'expansionnisme qu'on relève chez le roi zoulou. De toutes les façons, dans les deux cas, comme l'écrit Alexie Tcheuyap, le schéma guerrier permet « *de (re)constituer, de (re)conquérir un espace perdu ou désiré* » :

---

[360].NIANE, D. T., *Op. cit.*, p. 91.
[361].NIANE, D. T., *Op. cit.*, p. 145.

> *La force est le seul moyen d'action, en ce sens que la situation initiale à renverser est souvent le résultat d'une « force antérieure », celle de l'ennemi qui cherche à soumettre les souverains.*[362]

Aussi le droit - qu'il légitime ou non - ne peut-il s'arracher uniquement que par la force. Toujours est-il que c'est le souverain le plus puissant qui étend ses pouvoirs sur ses voisins. Ce qui fait que l'État ou l'empire du héros épique se construit sur la destruction et l'asservissement des États voisins, lesquels semblent menacés de disparition en permanence.

Cependant, Yambo Ouologuem nie dans *Le Devoir de violence* que la guerre ait été maîtrisée par les cultures et institutions du passé. Dans l'intention louable d'incriminer la féodalité et les tendances esclavagistes traditionnelles, il dresse un impitoyable tableau de la cruauté des guerres et des rois.

En définitive, il est intéressant d'observer avec Bertrand de Jouvenel que « *la valeur guerrière devient un principe de distinction et une cause de différentiation sociale* »[363]. Cette distinction s'acquiert généralement à la suite d'une violence absolue ou des massacres collectifs pour l'espace ou le pouvoir. Ce sont là, d'après Kesteloot et Dieng, les éléments moteurs de toute épopée. Si le gain spatial et l'esprit de grandeur motivent davantage le héros épique, qu'est-ce qui prédomine alors dans les romans de la résistance anti-coloniale ?

2.1.2. Les Violences coloniales

Les textes romanesques ont beaucoup mis en scène la violence de la rencontre entre le colonisé et l'occupant. Mais bien avant, quelques œuvres ont constitué un sujet de réflexion sur les guerres liées à la traite des esclaves telles que *Doguicimi* ou *Le Devoir de violence* et ont tenté de rendre compte du pendant saharien de l'esclavage en Afrique.

Le roman du Centrafricain Étienne Goyémidé, *Le Dernier survivant de la caravane*, passe brutalement de la pastorale à la razzia et montre comment les villageois capturés sont déshumanisés pour que leurs agresseurs ne puissent éprouver la moindre pitié à leur égard. « *Hébétés, amnésiques, aphones, nus, sales, livrés aux insectes de la brousse, animalisés, leurs chefs émasculés*[364] », ils sont désormais les victimes du sadisme de « *ravisseurs qui ont*

---

[362].TCHEUYAP, A., *Op. cit.*
[363].JOUVENEL , Bertrand de, *Du Pouvoir*, Paris, Hachette, 1972, p. 150.
[364].GOYEMIDE, É., *Le Dernier survivant de la caravane*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998 (1e éd. Paris, Hatier / Coll. Monde noir poche, 1985), p. 137.

cessé de voir en eux des êtres humains[365] ». Toutefois, dans un ultime combat, pour échapper à l'esclavage, les vaincus retrouvent de l'énergie grâce aux chants, proverbes, contes, souvenirs, à la musique et à l'ironie qui leur permettent de garder l'espoir.

Dans *Pelourhino*, Tierno Monénembo raconte l'histoire de Ndindi qui se vend comme esclave sur la côte dès qu'il est tenu en échec et que son ethos guerrier se sent humilié. Michel Naumann pense que ce sentiment est lié à la légende qui, en elle-même, apparaît comme un premier acte de résistance dans la mesure où, en attribuant sa déportation au héros, elle indique une volonté de reprise en main d'une histoire dont les Africains avaient été dépossédés. Pour lui, ce texte décrit le passage du roman orphique au roman voyou pour ensuite annoncer un possible retour vers la grande littérature[366].

À propos de l'agression coloniale, certains romanciers la décrivent comme une invasion plus violente que l'esclavage. Nazi Boni parle en effet de l'oracle apocalyptique, des divisions chez les Africains et des trahisons[367]. Il évoque les divers crimes survenus durant les opérations, des crimes qu'il considère comme une profanation de la terre[368]. Une impression fort semblable se dégage du roman de Yambo Ouologuem qui n'a besoin d'aucune outrance pour décrire l'aveugle cruauté des troupes coloniales. Par ailleurs, le Nigérien Abdoulaye Mamani est beaucoup plus précis dans son court roman historique, *Sarraounia*[369]. Il suit de très près l'avancée meurtrière des troupes à travers le Mali, le Niger et le Tchad. Lors d'un affrontement, les mêmes troupes sont décrites en train d'écraser les Haoussa regroupés autour du sanctuaire.

Dans ce récit, deux programmes simultanés de conquête sont déployés : celui du colonel Kloss et celui du capitaine Voulet. Mais le narrateur insiste sur le parcours du second, dont chaque séjour en terre africaine provoque un carnage : villages incendiés, enfants, hommes et femmes massacrés, bétail pillé, viols systématiques, etc. Après chaque passage du capitaine, seul un silence de cimetière rend compte des enjeux de sa mission sous les tropiques où il a pourtant le devoir de « *pacifier* [même] *le plus petit hameau* »[370]. Le désastre dont il est l'auteur ne passe pas inaperçu, à tel point que dans une correspondance qui lui est adressée, son supérieur hiérarchique le réprimande :

---

[365].*Ibidem*, p. 62.
[366].NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 139.
[367].BONI, N., *Op. cit.*, p. 228.
[368].*Ibidem*, p. 223.
[369].MAMANI, A., *Sarraounia. Le Drame de la reine magicienne*, Paris, ACCT, Nathan, 1989 (1e éd. Paris, L'Harmattan / Encres noires, 1980).
[370].MAMANI, A., *Op. cit.*, p. 17.

> *Vous formez un vrai cortège de terreur. Vos pas sont jonchés des cadavres d'hommes et d'animaux. Vos tirailleurs n'hésitent pas à abattre les porteurs fatigués ou malades, les femmes enceintes et les petits enfants. Des villages entiers se vident à votre approche. On dit que vous faites brûler les villages désertés et combler les puits par dépit. Nous sommes venus apporter la civilisation et la paix* […]*, voilà que les indigènes fuient à la vue de notre drapeau.* […] *Cessez les représailles gratuites et les massacres inutiles.*[371]

Peut-on alors croire que la fureur coloniale était imputable à des cas isolés, responsables des barbaries en l'absence de l'autorité ? De toutes les façons, les faits rapportés par le roman de Mamani ne contredisent en rien ce que Frantz Fanon a écrit. D'après lui, l'assaut colonial est « *la violence à l'état de nature et ne peut s'incliner que devant une violence plus grande* »[372]. Ainsi, en réaction contre la violence subie, les colonisés ont organisé une résistance armée à laquelle l'occupant ne s'attendait pas.

Sarraounia nous laisse comprendre que, dans ce contexte d'oppression, la violence et la guerre deviennent les seules voies possibles de sortie. En dépit de la couardise et de la trahison des monarques voisins, les assaillants sont réconfortés par la présence de la reine parmi eux pour une attaque surprise de l'occupant. Abdoulaye Mamani restitue et resitue les luttes anti-coloniales dans son roman tout en insistant sur l'organisation et la détermination des soldats.

La situation est tout à fait différente dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Ahmadou Kourouma attribue la défaite à l'aliénation des combattants de la liberté. Pour lui, aussi longtemps que les montagnards sont nus, ils résistent, mais revêtus de vêtements militaires et couverts de médailles par les colonisateurs, ils cèdent au monde nouveau.

Si les occupants n'ont pas eu de peine à vaincre, puis mater les colonisés, c'est parce que la stratégie développée est presque identique à celle de Chaka :

> *La guerre offensive* [vise] *à contraindre l'homme et le milieu dans lequel il évolue. La démarche narrative correspond tout à fait à une telle option : le récit avance avec la conquête et le bilan est chiffrable.*[373]

L'allure narrative de *Sarraounia* emprunte le ton de l'épopée zoulou en ce sens que les offensives militaires sont décrites comme une barbarie meurtrière visant l'anéantissement et la soumission totale des peuples attaqués.

---

[371].*Ibidem*, p. 60.
[372].FANON, F., *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961, p. 25.
[373].TCHEUYAP, A., *Op. cit.*

En définitive, au-delà de l'infiltration par la religion dans *Une Vie de boy* (1956) et *Le Vieux Nègre et la médaille* (1956) de Ferdinand Oyono, dans *Ville cruelle* (1954) d'Eza Boto, dans *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956) de Mongo Beti ou dans *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane, c'est la « civilisation » qui sert de prétexte de l'expansion coloniale. Dans la plupart des cas, la lutte armée pour chasser l'occupant s'est soldée par la victoire et a permis la fondation de nouvelles nations. Or, inexpérimentés et immatures, quelques chefs d'États post-coloniaux n'ont pas su bien exploiter les acquis positifs hérités de la colonisation. Ils n'ont gardé que la violence, seul instrument pour se faire entendre.

2.1.3. Les Écritures du maquis

La construction de nouveaux États s'est faite sur le modèle de l'État colonial, avec pour arme, la répression. Dès lors, il n'est pas étonnant que d'autres types de guerres aient surgi pour contester cette forme d'organisation. Alexie Tcheuyap nous le dit clairement en ces termes :

> *Une déconstruction s'imposait à la suite d'une construction inauthentique, et la guerre est restée le seul mode d'expression politique. D'où la permanence et la « durée » de l'écriture sanguine comme forme de désenchantement dans les textes datant des années soixante.*[374]

L'échec des indépendances et la désillusion qu'elles ont créés nourrissent une vaste production romanesque axée sur la contestation, la révolte et la permanente aspiration aux changements socio-politiques et économiques. Néanmoins, un bon nombre de romans démontre que les formes de déploiement, les stratégies organisationnelles et les résultats qui découlent des guerres ne sont pas toujours à la hauteur des attentes espérées. En quelque sorte, c'est dire que ces textes n'ont pas la guerre pour sujet essentiel, mais la reconstruction :

> *Le roman qui décrit une guerre de libération nationale effectue une transmutation des formes et des valeurs épiques liées aux conflits et aux chants pré-coloniaux et les investit dans l'effort de régénération des peuples opprimés.*[375]

Les romanciers dénoncent d'abord « tout ce qui ne va » et qui provoquerait une guerre en cas de non-amélioration. Ils estiment que les conditions de vie se sont détériorées : la société s'est

[374] *Ibidem*.
[375] .NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 106.

endurcie et les exécutions publiques se sont multipliées. Ils vont alors mettre en scène des combattants nationalistes capables de délivrer la population sous le joug des dictatures.

La volonté de résistance et l'appel à la lutte passent par un rétablissement de la dignité humaine jusque-là bafouée :

> *Par sa seule présence, il* [le chef de file de la résistance] *offrait à chacun l'occasion de se conduire en être humain.*[376]

Pour ce faire, l'écrivain qui, à tort ou à raison, se veut le porte-parole du peuple, ressent de plus en plus la nécessité de cesser de se plaindre. Il se résout par conséquent à déployer sa colère et à faire appel à un retour à la solidarité perdue. La lutte doit commencer par le rejet de l'indifférence, tel que l'écrit Alioune Fantouré :

> *En vérité, ce ne sont pas les injustices dans les sociétés de notre époque qu'on doit combattre, c'est l'indifférence qu'on devrait attaquer.*[377]

Williams Sassine dans *Le Jeune homme du sable* a apparemment bien compris le message puisqu'il réaffirme plus tard qu'il faut « *apprendre à avancer à coups de révoltes* »[378].

Ainsi, comme l'indique Naumann, lui-même s'inspirant des propos de Basil Davidson[379], le roman va devenir porteur de l'immense espoir d'une construction nationale sortie de la guérilla et de ses pratiques solidaires et égalitaires. Les personnages s'engagent dans des guerres révolutionnaires ou insurrectionnelles ayant pour fin, dans la plupart des cas, la prise du pouvoir. Vumbi-Yoka Mudimbe est le pionnier∗ de cette littérature qui amorce sans détour la déchirure entre le pouvoir central et le peuple. Même si, vers la fin de son roman, *Le Bel immonde*, il précise que le récit comme les personnages qui y apparaissent sont fictifs et imaginaires et que toute ressemblance avec des événements et des personnages réels ne peut être que le fait du hasard[380], il n'en demeure pas moins que, pour le lecteur avisé,

---

[376].LY, Ibrahima, *Op. cit.*, 1982, p. 265.
[377].FANTOURÉ, A., *Le Récit du cirque*, Paris, Buchet Chastel, 1975, p. 25.
[378].SASSINE, W., *Le Jeune homme du sable*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 93.
∗ Il est intéressant de noter que sa principale production romanesque aborde ce seul référent : *Entre les eaux : Dieu, un prêtre, la révolution* (Paris, Présence Africaine, 1973), *L'Écart* (Paris, Présence Africaine, 1979), *Shaba Deux : Les Carnets de Mère Marie-Gertrude* (Paris, Présence Africaine, 1989).
[379].DAVIDSON, B., *War in Africa*, Londres, Longman, 1978, cité par Naumann, M., *Op. cit.*, p. 106.
[380].MUDIMBE, V-Y., *Le Bel immonde : récit*, préf. de Jacques Howlett, Paris, Présence Africaine, 1976, p. 171.
∗ En plus de *La Malédiction* (roman déjà cité), Pius NGANDU NKASHAMA est également l'auteur de : *Le Fils de tribu* (suivi de) *La Mulâtresse Anna* (Dakar, N.E.A. 1083), *Le Pacte de sang* (Paris, L'Harmattan, 1984), *La Mort faite homme* (Paris, L'Harmattan, 1986), *Pour les siècles des siècles* (Malakoff, éd. Falia, 1987), *Les Étoiles écrasées* (Paris, Publisud, 1988), *Des Mangroves en terre haute* (Paris, L'Harmattan, 1991), *Un Jour de grand soleil sur les montagnes de l'Ethiopie* (Paris, L'Harmattan, 1991), *Le Doyen marri* (Paris, L'Harmattan, 1994), *Les Enfants de la terre* (Lubumbashi, Éd. Impala, 1995), *Yakouta* (Paris, L'Harmattan, 1995).

l'action romanesque se situe bien dans l'actualité convulsive de son époque. L'objectif de la rébellion organisée par le groupe ethnique de Ya consiste, en effet, à terrasser le pouvoir en place en se servant de la proximité de la jeune femme avec un ministre du gouvernement contesté. Le ministre est sacrifié à cause d'une fréquentation dangereuse pour son cercle. L'histoire d'amour avec Ya sert de toile de fond à une guerre qui parcourt le roman.

Bien auparavant, *Entre les eaux* révélait, dans un autre cadre, l'écartèlement de Pierre Landu qui a pris l'option d'appartenir à une rébellion marxiste aux dépens de sa foi catholique. L'itinéraire de ce prêtre est marqué en fait par trois étapes décisives. Il rejoint la guérilla puis vit en couple avec une jeune fille qu'il quitte enfin pour aller se réfugier dans un couvent cistercien.

La thématique de la rébellion intéresse de manière plus radicale son compatriote Pius Ngandu Nkashama, lui aussi auteur d'une dizaine de romans∗ avec le même leitmotiv. *Les Étoiles écrasées* est le récit d'un personnage livré entre les mains du destin. Joachim Mboyo est miraculeusement sauvé des griffes d'une police belge raciste par un certain Sadiki. Il est ensuite savamment manipulé puis enrôlé dans une cause dont il ne maîtrise aucun contour. On lui fait les nouveaux papiers d'identité qui lui permettent de devenir tour à tour Jules Motéma et Pedro Santos. Il poursuit également une minutieuse formation militaire :

> *Ils s'instruisent à la pose des mines antipersonnelles, à la manière de les désamorcer. Ils s'attachent au maniement des armes automatiques, démontrent les mortiers de tous calibres. Ils se spécialisent dans les techniques du camouflage avec les rameaux d'hyparégnats, des branchages des pamplemoussiers. Mais aussi, dans le sabotage du matériel ennemi, dans la manipulation des appareils émetteurs-transmetteurs.*[381]

Après la formation, il est expédié « *comme un colis* » vers le front où il doit venger son village incendié par les colonnes des Nations Unies. Au retour de cette mission périlleuse, il participe aux opérations déstabilisatrices déclenchées contre le pouvoir central sévissant le pays. Toutefois, la guerre dans ce roman cache une autre image : elle sert de ruse permettant à quelques opportunistes de partager le pouvoir avec le régime prétendument combattu.

Certains romanciers créent des personnages qui tâtonnent et hésitent face à des situations dramatiques. Ces derniers ne comprennent ou ne savent pas pourquoi ils doivent (ré-)agir. Ainsi, par exemple, dans *Les Méduses*, parmi les membres du mouvement

[381].NGANDU NKASHAMA, P., *Op. cit.*, 1988, p. 77.

protestataire, l'un d'entre eux s'écrie : « *Mais en révolte contre qui ?*[382] » Pourtant, pour d'autres personnages, ce passage à l'acte semble avoir trop tardé au point qu'il est maintenant entaché du regret d'avoir accepté si longtemps un joug infamant : « *Je me reprocherai toujours de ne pas m'être révolté plus tôt, d'avoir mis si longtemps à comprendre qu'il fallait changer*.[383] »

Du sentiment de réserve à l'inéluctable changement, certains héros passent d'une neutralité apeurée à un engagement irrésistible. C'est le cas notamment du cheminement du protagoniste de *Sahel ! Sanglante sécheresse*. Au début du roman, l'instituteur sage et pondéré s'insurge contre toute utilisation de violence. Bien que restant à l'écart de toute rébellion, il se retrouve arrêté, malmené et engagé, malgré lui, dans cet affrontement entre « *une foi sans arme* » et « *une arme sans foi* »[384]. Mais lorsque le voile se déchire devant ses yeux, il demande à Dieu de protéger l'action de la jeunesse.

Pour bon nombre de romanciers, la tonalité de leurs textes est souvent marquée par une radicalisation extrême, comme on peut le lire dans le prologue de *Les Dents du destin* : « *Neutralité ! Jamais ! Engagement jusqu'à la libération*.[385] » La mise en œuvre d'un tel déterminisme apparaît, tantôt sous l'aspect ludique chez Mandé-Alpha Diarra, pour qui, « *la rébellion était devenue une sorte de fête de la révolte*[386] », tantôt sous l'aspect violent décrit en un crescendo de cruauté. Chez Williams Sassine, par exemple, la témérité des jeunes qui ne tergiversent pas est particulièrement présentée d'une façon terrifiante. Le fils du riche et influent député dans *Le Jeune homme du sable* veut transformer chacun « *des battements de cœur du peuple en coups de canon*[387] ». Dans *La Vie et demie*, Chaïdana, la fille de l'opposant Martial, après la mort de son père, va continuer la lutte « *en prenant la ville avec son sexe, comme maman* »[388]. Quant à lui, Mudimbe dans *Le Bel immonde* qualifie les jeunes révoltés de « *monstres réfléchis* » prêts à tout pour faire avancer leur cause. Cette même détermination farouche se retrouve également chez les opposants syndicalistes et étudiants dans *Le Temps de Tamango* qui passent à la lutte armée sans pour cela adhérer vraiment à une pensée politique

[382].TCHICAYA U TAM'SI, *Op. cit.*, 1982, p. 176.
[383].TADJO, Véronique, *Le Royaume aveugle*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 125.
[384].DIARRA, Mandé-Alpha, *Sahel ! Sanglante sécheresse*, Paris, Présence Africaine, 1981, p. 169.
[385].MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Les Dents du destin*, Abidjan, N.E.A., 1984, p. 12.
[386].DIARRA, M-A., *Op. cit.*, p. 144.
[387].SASSINE, W., *Le Jeune homme du sable*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 38.
[388].SONY LABOU TANSI, *Op. cit.*, p. 99.

définie mais « *plus par goût du spectaculaire.*[389] » Dans la plupart des cas, ceux qui suivent moutonnement les autres prennent du plaisir à participer aux scènes de violence :

> *La révolte provoque souvent la violence mais, bien qu'ayant troublé l'ordre social, moral ou politique, elle ne se veut pas réformatrice comme une révolution.*[390]

Cet acharnement aveugle ne signifie pas que toutes les révoltes soient politiquement désorganisées. Il arrive qu'elles offrent malgré tout de vagues promesses de changement.

Il existe, par exemple, dans *Le Croissant des larmes* de José Tshisungu wa Tshisungu, une véritable organisation politique, le P.R.E., Parti Révolutionnaire Éternel. Ce parti est né parce que « *cette terre, ce pays, ce croissant des larmes demande le sang* » et qu' « *il n'y a pas d'autres moyens pour effacer les méfaits de ces Ombres* »[391]. Les recrutements se font au sein de l'Université, parmi les prostituées et les travailleurs réduits à la misère par un « *État vorace et anthropophage* », tandis que la formation est assurée dans le maquis. Mais à la fin, le narrateur se rend compte que ce programme guerrier de délibération est une entreprise naïve sans moyens pour aboutir. C'est avec une profonde amertume qu'il le constate :

> *Le maquis de Moutsietsie ébranlé, j'en étais à m'interroger sur le sort de ces hommes et ces femmes qui avaient tout sacrifié pour préparer l'accouchement d'un avenir. D'un vrai avenir. D'un soleil éclairant. D'un sourire collectif. D'un bonheur populaire. Que deviendront les régions libérées et sous le contrôle du P.R.E. ?* […] *Que seront-elles donc, maintenant que l'armée royale entreprend une offensive meurtrière ? Un ambassadeur itinérant du Roi était revenu d'un fructueux voyage à l'étranger, où les Ombres étrangères lui avaient offert armes et munitions.*[392]

Même si ce texte s'illustre, comme bien d'autres, par un langage de la guerre, des phases préparatoires idéologiques et pratiques, il n'est pas aussi complet que *Les Étoiles écrasées* dans lequel la nature de la logistique est très précise :

> *En voilà que les barbouzes enguirlandées vont les traquer dans les buissons d'épines avec des armes puissantes. Pedro n'ose pas évoquer l'holocauste qui peut s'ensuivre. Les mirages bombardant au napalm. Des chars légers crachant des torches enflammées, des noyaux en fission. Des bombes éparpillant leurs gaz toxiques. Des corps brûlés enfouis sous la cendre brûlante, dans les cratères en fusion, dans le sable calciné.*[393]

---

[389].DIOP, B. B., *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 85.
[390].DEHON, C. L ., *Op. cit.*, p. 248.
[391].TSHISUNGU WA TSHISUNGU, J., *Le Croissant des larmes*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 66.
[392].*Ibidem*, p. 99.
[393].NGANDU NKASKAMA, P., *Op. cit.*, 1988, p. 175.

Ce passage est plein d'images destructrices et dévastatrices représentant un tableau très réaliste de la scène vue sur un champ de bataille. Le narrateur se fait passer pour un journaliste dont le reportage est réalisé en direct du front mais terrorisé lui-même par les événements qui se déroulent sous ses yeux. Cela se remarque par l'usage de métaphores hyperboliques (*barbouzes enguirlandées / l'holocauste / crachant des torches enflammées / sable calciné*) et aussi par une métaphore filée renvoyant à la même image du feu qui décime. Les expressions /*barbouzes / bombardant / bombes / brûlés / brûlantes* / renforcées par l'allitération de la sonorité en /*b/* évoquent les balles qui éclatent en feu, tandis que */chars / crachant / torches /* avec l'allitération de - *ch* - connotent la chaleur, quant à */ traquer / corps / toxiques / cratères / calciné* / avec la sonorité en */k/* traduisent l'éclatement, et enfin */enflammées / fission / enfouis / fusion /* avec la sonorité en */f/* évoquent également le feu en flamme. Nous relevons aussi l'énumération des engins de la mort : *barbouzes / mirages… au napalm / des chars /* qui sont */ des armes puissantes /* de destruction, avec pour conséquence l'effondrement ou la débâcle. Cette énumération symbolise en outre une sauvagerie à la fin de laquelle on peut lire la tristesse et la désolation sur les visages.

Le savoir et la technologie de la guerre décrits jusque dans les moindres détails par Ngandu Nkashama semblent échapper à Emmanuel Dongala dans *Un Fusil à la main, un poème dans la poche*. Le héros est un intellectuel qui s'engage dans les luttes armées des peuples d'Afrique australe pendant les années 60 et 70. Mayéla combat dans le maquis du Mozambique et de la Rhodésie et pénètre même en Afrique du Sud pour y affronter l'apartheid. Pourtant, le succès sera de courte durée car les avions et les tanks des colons bombardent les lieux. Les compagnons de Mayéla sont blessés ou tués. Parmi eux, la belle Yamaya qui se tient debout avec son pagne déchiré, « *les seins au vent et narquois, les cheveux décoiffés et sales, les deux bras en l'air en signe de V, un maintenant un drapeau loqueteux, et l'autre la mitraillette* »[394]. Elle meurt debout et riant, après avoir réussi à tirer sur le général blanc.

Un Fusil dans la main, un poème dans la poche est un roman qui montre différentes faces de la révolte, surtout pour le protagoniste : Mayéla apparaît au début comme un guérillero. Il devient ensuite un agitateur politique, puis président et, enfin, gouvernant déchu quand un coup d'État l'envoie en prison. Son parcours pour accéder au pouvoir ne s'effectue

[394].DONGALA, E., *Op. cit.*, 1973, p. 94.

pas avec les armes, mais grâce à la renommée basée sur quelques discours à la teneur peu profonde :

> *S'ils ne peuvent faire marcher le pays parce qu'ils ont dépensé tout l'argent pour acheter des villas, des costumes et de l'essence pour leurs voitures, si leur politique malsaine empêche l'administration de tourner et que le pays stagne, qu'ils s'en aillent*.[395]

Un tel discours est loin de plaire aux autorités qui vont d'abord essayer d'acheter son silence en lui offrant un poste lucratif, selon les règles même du clientélisme. Mais il décline ces avances. La police va alors l'intimider et interrompre brutalement un meeting où il devait parler. Quelques mois après, remis des coups reçus à cette occasion, il part escorté par des militaires venus le chercher car la foule de la capitale le réclame comme président. Une fois nommé, il n'y a que ces mots qui résonnent dans ses discours : « *Un seul… Peuple !… Un seul… Pays !… Tout… Tout pour le peuple, rien que pour le peuple*.[396] »

Arrivé au pouvoir de cette manière absurde, il se révèle incapable dans tous les domaines et la situation se gâte en moins de cinq ans. Avec un gouvernement non réformé, il devient tyrannique, refuse la critique, nationalise les banques et les compagnies pétrolières. Pour maintenir l'ordre, il crée une milice qui, inévitablement, abuse de son pouvoir, arrête, torture et ignore l'appareil judiciaire. L'économie et la sécurité se détériorent un peu plus chaque jour et les émeutes se multiplient. Finalement, il quitte le pouvoir d'une façon très humiliante, « déposé » par des militaires. Comme pour lui signifier sa déception, le commandant Buzoba, fidèle ministre de la Défense, le regarde intensément avant de lui administrer une gifle retentissante. Celle-ci met un point final aux ambitions de Mayéla. Il passe peu après de la prison à la potence et meurt fusillé par le nouveau régime.

Dans la plupart de romans, les révoltes n'aboutissent guère à des révolutions concrètes. Très souvent, elles se soldent par des échecs, et dans le pire des cas, elles entraînent un désordre chaotique. Tout se passe comme si le héros né au début du livre est condamné à disparaître dans les dernières lignes, emportant avec lui tous ses rêves. Les tentatives d'accéder au monde meilleur ne sont que des actes avortés qui débouchent sur l'utopie ou ne se réalisent qu'en rêves, comme le fait « *le jeune homme du sable* ». Il continue d'avancer et espère qu'un jour il finira « *par entrer dans tous ses rêves* »[397].

---

[395].DONGALA, E., *Op. cit.*, 1973, p. 222.
[396].*Ibidem*, p. 239.
[397].SASSINE, W., *Op. cit.*, 1979, p. 179.

Constamment tentés de se prendre pour des prophètes, certains personnages se donnent des attitudes messianiques opérant timidement dans la forêt, un espace mystique leur servant de repli, mais aussi un lieu symbolique de prolifération de la vie à l'abri des prédations gouvernementales. Il s'agit entre autres de Dadou dans *L'Anté-peuple*, Diouldé dans *Les Crapauds-brousse*, Mayéla dans *Un Fusil à la main, un poème dans la poche* et de beaucoup d'autres. Les techniques utilisées dans leurs manœuvres qui sont fort peu efficaces et ridicules (déguisements, mascarades, simulation de la folie, etc.) illustrent leur nécessité d'agir parfois masqués et cachés tout au long de leurs vies.

En définitive, ces personnages semblent manifestement ne plus inspirer la confiance des auteurs. Ils sont incapables de mener à bonne fin la mission de la reconstruction nationale, et à l'horizon de leurs agissements se dessinent le pire. La situation de plus en plus invivable va exploser en « *malheur en pagaille*[398] » et les guerres civiles vont se révéler chaotiques et désastreuses. Les nouveaux personnages surgissent alors tout naturellement de ce contexte désolant : les enfants narrateurs naïvement cyniques et parfois téméraires.

2.2. La Saison des « minitaires »

Le néologisme *minitaire* est formé à partir d'un amalgame du préfixe latin *mini* (= moins, micro ou très petit) et du vocable *militaire* pour désigner « un militaire qui n'en est pas un ». L'expression est donc péjorative. Toutefois, dans la « langue abidjanaise », le mot *minitaire* signifie « tout homme en uniforme », c'est-à-dire, un militaire.

L'implication des enfants dans les conflits armés n'est pas un phénomène nouveau car, même du temps de Chaka, les enfants faisaient partie des expéditions guerrières. L'épopée zouloue nous apprend qu'ils étaient drogués, privés de tout plaisir et de toute distraction dans le but uniquement d'activer leurs habilités. Pendant les guerres anti-coloniales, quelques cas d'enfants y ayant participé sont évoqués, notamment dans *L'Aventure ambiguë*. Même si la guerre entre les « *étrangers* » et les Diallobé occupe désormais le champ de l'éducation, selon La Grande Royale, personnage très influent, c'est le jeune Samba Diallo qui sert de « *munition* » dans cette « *guerre* » que mènent les Diallobé contre l'occupant. Plus récemment, dans *Les Étoiles écrasées*, il existe des gamins parmi les combattants, dont un certain Manuel Songolo Pereira qui rejoint le front pour venger son village incendié par les

[398].SARO-WIWA, K., *Op. cit.*, p. 27.

Nations Unies mais son corps est broyé par les bombardements. Ils sont communément appelés les « *kadogo* »[399].

Ce qui est étrange mais qui étonne aussi le lecteur et l'opinion publique, ce n'est pas, en soi, l'enrôlement des enfants dans la guerre, puisqu'il est démontré qu'il ne s'agit pas d'un fait nouveau. Le problème se pose plutôt au niveau de la tendance à faire passer leur présence comme une nouvelle étape dans l'horreur et le désarroi. Ainsi, l'écriture guerrière actuelle en Afrique dévoile la sauvagerie dans laquelle les enfants sont entraînés, à la fois comme acteurs et victimes absolus.

Comme tous les enfants du monde entier, les « petits Africains » naissent et grandissent sur les pas de leurs aînés. Ils ont sans cesse besoin d'un encadrement, d'une affection et d'une éducation. Les Birahima, Johnny, Méné et beaucoup d'autres sont des enfants nés comme les autres. Ils ont eu des parents et ont fréquenté l'école avant de « *couper cours élémentaire*[400] » pour des raisons diverses. Ils font tous la guerre sans savoir pourquoi, ni pour qui. Suite à leur expérience, courte mais riche, les enfants narrateurs ont de quoi raconter à ceux qui veulent les entendre. Ils vont dénoncer, à leur manière, l'atrocité et l'absurdité des guerres tribales. Enfin, leur message unanime, plein de sagesse et d'humour, se résume dans l'explicit de *Sozaboy* :

> *Et j'étais là penser la façon je faisais mon malin avant de partir pour faire minitaire et prendre nom de Pétit Minitaire. Mais maintenant si n'importe qui parle n'importe quoi sur affaire de guerre ou même de combat, je vais seulement courir, courir, courir, courir et courir. Crois-moi amicalement*.[401]

Méné a pris son « *nom de Pétit Minitaire* » quand il avait encore seize ans, en pleine adolescence. Il avait même une fiancée, Agnès. C'est d'ailleurs par amour pour elle qu'il est parti faire la guerre contre la volonté de sa mère. Il a toujours rêvé d'être « *grand type* », entre autre, devenir chauffeur. Mais l'enrôlement dans l'armée pour porter l'uniforme est aussi une fierté pour lui, surtout qu'Agnès « *aime l'homme fort et brave qui peut combattre et* [la] *défendre* »[402] pendant la guerre.

---

[399].Kadogo : « tout petit » en swahili. Enfant-soldat ayant participé à la guerre de l'Est de 1996 aux côtés de Laurent-Désiré Kabila. Par extension, personne de petite taille ou personne qui réalise des prouesses malgré son jeune âge. (*Cf. Notre Librairie* n° 159 : Langues, langages, inventions, juillet-septembre 2005, « Congolismes, mode d'emploi »).
[400]. KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 9.
[401]. SARO-WIWA, K., *Op. cit.*, p. 305.
[402].*Ibidem*, p. 50.

Même s'il ne sait pas ce qui l'attend au-delà de Doukana, son village natal, il part très motivé avec l'espoir de rentrer en héros, et pourquoi pas, « heureux comme Ulysse ». Birahima, quant à lui, n'a pas d'ambition. Il est encore très jeune (« *dix ou douze ans*[403] ») quand il découvre la misère de la guerre.

2.2.1. Birahima ou le « Candide » à la recherche de sa tante

Dès l'incipit[404], le lecteur est mis en garde contre le caractère frivole du « *blablabla* » et tout particulièrement de l'instance narrative qui s'approprie le « *sceau de l'œuvre.*[405] » Elle ne réclame pas la paternité du récit - comme tout narrateur - mais se pose auteur de l'œuvre romanesque dont elle décide et explicite le titre :

> *Je décide le titre définitif et complet de mon blablabla est* Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ces choses ici-bas. *Voilà. Je commence à conter mes salades*.[406]

Cette instance narrative devient multi-fonctionnelle car elle joue le rôle à la fois de conteur-griot, de narrateur-écrivain. Elle s'impose également « *un impératif du naturel et du non-construit dans lequel la langue, le style, l'architecture du récit… relèvent de l'imprécision, du burlesque, du coq-à-l'âne, d'un mélange de styles forcément révélateur d'un projet d'écriture* »[407]. Fait exceptionnel, écrit Gbanou, cette instance narrative, est un iconoclaste qui non seulement ne se soumet à aucune rigueur normative (grammaticale ou socio-morale), mais ne se laisse pas enfermer dans un récit préalablement conçu et structuré par le romancier. Le lecteur se retrouve ainsi devant un texte brut, recueilli et transcrit par un scripteur diégétique et le véritable auteur s'éclipse comme instance qui « autorise » le texte. Enfin, cette instance narrative rejette le statut classique de personnage, d'une part, en complétant le titre tronqué et imposé par quelqu'un d'autre, et d'autre part, en mettant le discours littéraire en question[408].

---

[403].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 11.
[404].GBANOU, Sélom Komlan, « L'Incipit dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma », *Présence Africaine*, n° 59, *Op. cit.*, pp. 52- 68.
[405].*Cf.* LECLERC, Gérard, *Le Sceau de l'œuvre*, Paris, Le Seuil, 1998.
[406].KOUROUMA,A., *Op. cit.*, p. 9.
[407].GBANOU, S. K., *Op. cit.*, p.60.
[408].À propos de la problématique de « qui raconte dans le roman », on se référera aux articles de Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » (pp. 7-57) et de Wolfgang Kayser, « Qui raconte le roman ? » (pp. 59-84). Avec *Allah n'est pas obligé*, Kourouma voudrait briser la stéréotypie du romancier-démiurge qui impose un univers spatial, temporel et événementiel à des personnages ainsi limités dans leur autonomie participante à l'acte narratif. Les personnages viennent habiter un monde entièrement conçu par une autorité

Après avoir précisé un détail essentiel de formulation du titre et indiqué le ton du récit, celui qui a normalement les prérogatives de narrateur se présente comme suit :

> *Et d'abord… et un… M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non ! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain ; si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça.*[409]

Il est intéressant de relever d'abord cette anagramme : Birahima, qui n'a d'ailleurs pas d'autre nom dans le roman, cache mal le nom musulman d'Ibrahima. Ce nom rappelle celui de Koné Ibrahima qui apparaît dans l'incipit du premier roman de Kourouma, *Les Soleils des indépendances*. Le roman s'ouvre en effet sur la mort de ce personnage. On ne peut s'empêcher de faire un rapprochement entre les deux personnages quant à leur parcours tragique. Birahima cherche à rejoindre sa tante alors que l'ombre du défunt cherche à retrouver la terre des origines. Bref, Birahima est la version malinké de l'arabe Ibrahim et en français Abraham. On pourrait voir aussi à travers ce nom donné à l'enfant-soldat, par un jeu subtil d'ironie, celui du prophète, Abraham qui, par contre, « *mit fin aux sacrifices d'enfants et ouvrit un avenir fraternel entre les trois grandes religions monothéistes* »[410]. Or, Birahima n'a pas de père, et, comme le souligne bien Annick Doquire Kerszberg, il n'a pas de fils à sacrifier pour obéir à l'ordre divin qui met sa foi et son obéissance à l'épreuve. Les temps ont changé, poursuit-elle, et l'enfant Birahima a déjà été sacrifié sur un autel dressé sur terre[411].

Par ailleurs, ce passage indique clairement la structure langagière sur laquelle le projet littéraire va être bâti : le français et le pidgin. Le récit se donne à lire comme une transcription à la lettre de l'oral, d'où « *une extrême imitation des particularités élocutoires que sont le timbre vocal, les tics, les trous de mémoire* »[412]. Le langage du « parlé écrit » - ou l'oraliture - recourt à la fois au verbal et au non-verbal scripturaux[413]. Le roman est construit sur une

---

ascendante (l'écrivain), porteur d'une identité (le genre), d'une dénomination (le titre) et de tout un contour paratextuel qui isole le personnage dans la fictionnalité. (GBANOU, pp. 59-60).

[409].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 9.

[410].NAUMANN, M., *Op. cit.*, p. 113.

[411].DOQUIRE KERSZBERG, A., *Op. cit.*, p. 123.

[412].GBANOU, S. K., *Op. cit.*, p. 61.

[413].PEYTARD, Jean, *Syntagmes 2, enseignement du français oral, les structures variantes. Lautréamont, Apollinaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1978. Selon lui, « *le verbal est tout ce qui dans le texte dit les « paroles » et les « pensées » (des personnages), le non-verbal, le complémentaire où se regroupe tout ce qui dit gestes, intonation, décor.* […] *l'acte d'écrire (construire un texte scriptural), ce n'est pas seulement utiliser un vocabulaire et une grammaire, mais explorer un code particulier dont une des dominantes se constitue par la mise en relation de ces zones d'écriture que sont le verbal et le non-verbal scripturaux.* » (pp. 64-65)

« ruse scripturale », un jeu de substitution d'un sujet « scriptaire » au sujet narrant traditionnel.

D'après Gbanou, ce que le sujet scriptaire offre en texte et qui est exactement ce que le sujet narrateur Birabima raconte foisonne d'inventions, de termes étrangers au corpus lexical de la langue française, mais qui intègrent celle-ci sans différence sur le plan graphique[414]. Toutefois, le jeu scriptaire qui consiste à expliquer les termes étrangers (malinké, par exemple : gnamokodé, walahé, fafolo, Bambara, djibo, etc.), au même titre que ce que Birahima appelle les « *gros mots* » (l'ulcère, exécrable, gabarit, par à-coups, décoction, etc.), ne permet pas de distinguer le niveau oral du niveau écrit, ni le sujet qui transcrit du sujet qui raconte.

Cette confusion voulue est renforcée par le mode énonciatif de l'incipit qui met le lecteur à l'écoute de la parole du sujet narrateur Birahima, mais une parole qui, par la suite, se révèle être un pôle de la double subjectivité discursive qui parcourt le récit et qui a ceci de particulier qu'elle laisse le récit à la charge d'un sujet scriptaire transcrivant (apparemment sans les modifier) les propos décousus de Birahima[415].

La présentation du narrateur est faite en six points : Birahima en tant que sujet narrant traditionnel ; le niveau de formation scolaire ; l'éducation et le caractère ; l'âge : très jeune mais « rebelle » contre les coutumes du village / le tueur de gens ; le bagage intellectuel et les dictionnaires ; et enfin, le portrait physique du maudit par « *les gnagnas* ». Soucieux de rendre plus crédible son récit, il propose une sorte d'orientation et le situe dans le temps événementiel, autrement dit, dans un temps historique daté. Mais avant de raconter son « *blablabla* », il va d'abord évoquer les circonstances qui l'ont poussé à faire la guerre et dorénavant résumer toute sa vie en moins d'une page. Il la représente sur un axe vertical et opte pour un schéma descendant : avant de débarquer au Libéria → il était un enfant de la rue → il était à l'école → il était un *bilakoro* au village de Togobala → il était gosse dans la case avec maman /il courait entre la case de maman et la case de grand-mère → il a marché à quatre pattes → il était dans le ventre de sa mère → il était peut-être dans le vent, peut-être un serpent, peut-être dans l'eau[416].

---

[414].GBANOU, S. K., *Op. cit.*, p. 61.
[415].*Ibidem*, p. 61.
[416].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 13.

Ce schéma « décroissant » qui correspond en quelque sorte à ce que Mircea Eliade[417] appelle « *le temps cosmologique* », n'est pas en fait perçu comme un temps linéaire, mais plutôt comme circulaire, et qui s'inspire des cycles naturels des saisons et des astres. Or, selon le point de vue de Nathalie Roy[418], les Malinkés, peuple de Birahima, quoique musulmans, conservent des croyances et pratiques propres aux religions et croyances « traditionnelles ». La conception cyclique du temps de la spiritualité animiste est, d'ailleurs, manifeste dans la foi en la réincarnation qu'exprime le protagoniste à la fin du passage suivant où il remonte le temps pour passer en revue les différents stades de sa vie :

> *Avant de marcher à quatre pattes, j'étais dans le ventre de ma mère. Avant ça, j'étais peut-être dans le vent, peut-être un serpent, peut-être dans l'eau. On est toujours quelque chose comme serpent, arbre, bétail ou homme ou femme avant d'entrer dans le ventre de sa maman. On appelle ça la vie avant la vie. J'ai vécu la vie avant la vie.*[419]

Birahima sait qu'il appartient à un univers cosmique et se fait un repère temporel qui reste cependant son temps intime approximatif[420]. Il ne précise pas son âge à l'époque où il était « *un enfant mignon, au centre de* [son] *enfance*[421] » et ne connaît pas exactement sa date de naissance. On pourrait alors croire que les plusieurs marques d'une conception enfantine du temps apparaissant dans le récit sont liées à l'indétermination temporelle et aux approximations qui caractérisent généralement les enfants. Cette temporalité floue témoigne d'une conception du temps partagée par plusieurs personnages. Sa mère et sa grand-mère ne connaissent ni leurs propres âges, ni celui de Birahima :

> *Grand-mère aimait beaucoup maman. Mais elle ne connaissait pas sa date de naissance, elle ne connaissait pas non plus le jour de sa naissance dans la semaine. La nuit où elle a accouché de ma mère, elle était trop occupée.*[422]

---

[417].ELIADE, M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
[418].ROY, N., « Chaos temporel et chaos romanesque dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », *Présence Francophone*, n° 63, *Op. cit.*, pp. 117-129.
[419].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 13.
[420].Concernant les notions de configuration et de refiguration du temps en rapport avec le récit de fiction, on peut lire Paul Ricoeur, *Temps et récit I, II, III*, Paris, Le Seuil, 1983-1985. En peu de mots, la configuration temporelle dans le récit renvoie à la mise en présence, dans un ensemble cohérent, quoique schématique, de représentations du temps impersonnel du monde et du temps intime de la mémoire et des attentes. La refiguration du temps est le processus par lequel ces représentations logiquement inconciliables sont conciliées de façon poétique et peuvent ainsi devenir une expression authentique de l'expérience humaine du temps, partagée entre temps anonyme et temps du « je ». Ce processus est une conséquence de la lecture, puisque cette dernière est ce qui « ressaisit et achève l'acte configurant ». (Tome I, pp. 144-145)
[421].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 15.
[422].*Ibidem*, p. 20.

Toutefois, l'indétermination temporelle ne se limite pas à ces quelques personnages. Il s'agit en fait d'un phénomène culturel qui s'inscrit dans la tradition malinké. C'est ce que Balla, le guérisseur de la mère de Birahima explique à celui-ci :

> *Cela n'avait pas d'importance et n'intéressait personne de connaître sa date et son jour de naissance vu que nous sommes tous nés un jour ou un autre et dans un lieu ou un autre et que nous allons tous mourir un jour ou un autre dans un lieu ou un autre pour être enfouis sous le même sable, rejoindre les aïeux et connaître le même jugement suprême d'Allah.*[423]

L'impression de circularité du temps qui se dégage du passage où Birahima passe en revue les différents stades de sa vie revient dans ce précédent extrait. Cette circularité temporelle est par ailleurs renforcée par les jeux de répétition qui sont très fréquents tout au long du roman. Néanmoins, avant l'intervention du temps historique, tel que le souligne Nathalie Roy, « *le ton itératif ne semble témoigner de rien de plus qu'une période de relative stabilité, où les événements au sens fort du terme sont rares.*[424] » Elle ajoute que, par contre, avec l'avènement des guerres tribales, les représentations d'un temps cyclique prêtent à la temporalité des allures de cycle infernal. Ainsi, dans la narration de Birahima, les jeux spéculaires et itératifs qui résultent de la redondance à la fois événementielle et structurelle traduisent principalement ce phénomène.

La vie de Birahima connaît deux moments forts : d'abord, l'encadrement de sa mère et de sa grand-mère ; ensuite, l'orphelin devenu enfant-soldat. Avant la mort de sa mère, il menait une vie certes misérable mais tranquille. Il supportait sans se plaindre les douleurs de sa mère qui « *marchait sur ses fesses* » à cause de l'ulcère qui avait handicapé sa jambe droite. Il s'était aussi habitué aux « *odeurs exécrables* » de sa mère qui l'imbibaient tout le corps. Quand elle est morte, il s'est senti seul et sans protection malgré la présence de sa grand-mère. Le désespoir de n'être pas parti immédiatement avec sa tante l'a entraîné dans la rue pour y partager la vie de délinquance avec les autres « *bilakoros déscolarisés* ». Lorsqu'il apprend, enfin, qu'il peut rejoindre celle qui aurait pu être sa « *seconde maman* » ou sa « *tutrice* »[425], l'espoir renaît. Mais il n'a aucune idée de l'aventure qui l'attend sur cette nouvelle voie qu'il estime salutaire.

Birahima parviendra-t-il à rejoindre sa tante ? Sa situation pourra-t-elle s'améliorer ? Réintégrera-t-il la vie scolaire ? Rien de tout cela ne va aboutir car lorsque Yakouba lui révèle

---

[423].*Ibidem*, pp. 20-21.
[424].ROY, N.*Op. cit.*, p. 119.
[425].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 38.

en secret que le Libéria est un pays « *fantastique* » où l'on trouve « *des choses merveilleuses* », le jeune enfant brûle d'envie de partir « *vite et vite* » car les enfants de la rue comme lui deviennent des enfants-soldats qui ont des kalachnikov :

> *Je voulais partir au Libéria. Vite et vite. Je voulais devenir un enfant-soldat ou un soldat-enfant, c'est kif-kif pareil. Je n'avais que le mot small-soldier à la bouche. Dans mon lit, quand je faisais caca ou pipi, je criais seul small-soldier, enfant-soldat, soldat-enfant !*[426]

Cette musicalité produite par la répétition anaphorique du *je* / *enfant-soldat* souligne le désir fou de partir pour cet enfant qui, malheureusement, fait toujours caca ou pipi au lit, et qui se passionne de faire la guerre en tant qu'enfant-soldat.

Ils traversent la forêt, « *au premier chant du coq* », pour atteindre la ville du marché où se trouvent les camions d'embarquement « *pour toutes les capitales de Guinée, du Liberia, de Côte d'Ivoire et du Mali* »[427]. Toutefois, le début du voyage est caractérisé par l'apparition répétée des signes de mauvais augure :

> *Nous n'avons même pas beaucoup fait pied la route, même pas un kilomètre : tout à coup à gauche, une chouette a fait un gros froufrou et est sortie des herbes et a disparu dans la nuit. J'ai sauté de peur et j'ai crié « maman ! » et je me suis accroché aux jambes de Tiécoura. Tiécoura qui est un homme sans peur ni reproche a récité une des trop puissantes sourates qu'il connaît par cœur. Après, il a dit qu'une chouette qui sort à gauche du voyageur est mauvais présage pour le voyageur.*[428]

L'enfant est en train de vivre sans doute sa première expérience de voyager pendant la nuit à travers la forêt. Celle-ci apparaît en fait comme le lieu où l'on apprend à vaincre la peur. Manifestement la nuit et la forêt épouvantent non seulement l'enfant mais aussi son accompagnateur. La peur de ce dernier se lit dans la récitation des sourates, chaque fois qu'un danger surgit devant eux, certainement pour se mettre sous la protection d'Allah. La première chouette sort de la forêt à moins d'un kilomètre, la seconde à moins de cinq kilomètres et la troisième à moins de dix kilomètres. Mais à chaque apparition, le féticheur Yakouba sait se donner une bonne réponse. Alors que la chouette sort du côté gauche du sentier, la réplique automatique vient toujours du côté droit : le chant du touraco, le chant de la perdrix et le chant de la pintade sont une bonne réponse qui signifie qu'ils ont « *la protection de l'âme de* [sa] *mère* ». En effet, celle-ci a trop versé de larmes « *sur terre ici-bas* » qui ont balayé sur leur

[426].*Ibidem*, p. 45.
[427].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 46.

route « *le funeste froufrou de la chouette* ». Ainsi, leur chemin se dessine sur l'alternance du danger et de la chance, une alternance qui rappelle la dualité de la vie fondée sur le bien et le mal.

Cette nouvelle étape du récit de Birahima relate son départ, en compagnie de Yakouba comme guide et protecteur, à la quête de sa tante Mahan. Cependant, cette quête n'est guère poursuivie avec ténacité par les deux aventuriers, mais elle revient de temps en temps sans marquer une progression notable vers une conclusion favorable et va d'ailleurs se terminer sans que Birahima y soit pour beaucoup. La progression narrative, par contre, devient remarquable dans la saga « *des bandits de grand chemin* »[429]. Ces derniers ne sont pas désignés comme des « *leaders de formation politique* » comme dans *Le Croissant des larmes* ou *Les Étoiles écrasées*. Ce sont des terroristes « chefs de guerre » avides des biens matériels acquis par pillage, de femmes et de sang. Ils entraînent la société dans un cycle de violence qui fait penser à ce que Jean Baechler appelle la « *guerre sauvage* ». Celle-ci peut, en effet, « *durer indéfiniment, pour peu que survivent des combattants décidés à se battre sans fin*[430] » et, dans ce cas, l'enjeu est de taille : les richesses. L'État n'est plus et le pays n'existe que de nom. Les factions en guerre rivalisent en capacité de destruction et font montre d'une extrême sauvagerie.

La deuxième partie comprend cinq chapitres bâtis sur les mêmes jeux spéculaires et itératifs. Alors que dans la première partie - qui se termine par la précision de la date de départ vers le Libéria le 13 juin 1993 (le temps intime) - les dates n'ont pas d'importance, la suite du récit est documentée. Les passages relatant faits et événements historiques comportent des dates très précises. La guerre tribale au Liberia a commencé le 24 décembre 1989 :

> *C'est pourquoi on dit, les historiens disent que la guerre tribale arriva au Liberia ce soir de Noël 1989. La guerre commença ce 24 décembre 1989, exactement dix ans avant, jour pour jour, le coup d'État militaire du pays voisin, la Côte d'Ivoire. Depuis cette date, les ennuis pour Samuel Doe allèrent crescendo jusqu'à sa mort.*[431]

Tandis que, en Sierra Leone, parmi les faits marquants de la guerre civile, il y a eu le coup d'État qui a mis Johnny Koroma au pouvoir le 25 mai 1997[432], l'appel lancé le 13 juin 1997 par Koroma aux Kamajos (ordre des chasseurs) afin qu'ils soutiennent l'armée sierra-léonaise

---

[428].*Ibidem*, p. 46.
[429].*Ibidem*, p. 50.
[430].BAECHLER, J., *Op. cit.*, p. 16.
[431].*Ibidem*, p. 109.
[432].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 207.

contre les troupes d'occupation nigérianes et la réponse des Kamajos, une attaque contre l'armée sierra-léonaise le 27 juin 1997[433]. De même, la date de leur arrivée dans ce pays est très précise : deux semaines après le 15 avril 1995, « *date de l'offensive éclair de Foday Sankoh qui lui a permis de mettre K.-O. les autorités sierra-léonaises et d'avoir la main sur la Sierra Leone utile* »[434].

Il est intéressant de noter que les faits historiques datés sont souvent le point de départ pour le narrateur de décrire dans un style répétitif les multiples scènes de viol et de violence perpétrés à l'intérieur de certains camps des groupes armés, tant au Liberia qu'en Sierra Leone. Les circonstances dans lesquelles on découvre, par exemple, les corps des fillettes victimes du viol sont presque identiques. Dans le camp[435] de Papa le bon au Liberia, il y avait une pension de jeunes filles de moins de sept ans, tenue par des religieuses qui enseignaient l'écriture, la lecture et la religion aux pensionnaires. Mais avant de parler de la fillette morte violée, le narrateur fait un détour humoristique sur un ton ironique pour souligner la débauche sexuelle des religieuses avec le colonel Papa le bon :

> *Les religieuses, ça portait des cornettes pour tromper le monde ; ça faisait l'amour comme toutes les femmes, ça le faisait avec le colonel Papa le bon. Parce que le colonel Papa le bon était le premier coq du poulailler et parce que c'était comme ça dans la vie de tous les jours.*[436]

Papa le bon dans sa « *grande bonté* » s'occupe de ses religieuses tous les jours en tant que « *premier coq du poulailler* ». Or, les petits coqs dans leur « animalité », loin du regard de leur chef se livrent au viol des « poussins » et les assassinent atrocement :

> *Donc un matin, au bord de la piste menant à la rivière, une des filles fut trouvée violée et assassinée. Une petite de sept ans, violée et assassinée. Le spectacle était si désolant que le colonel Papa le bon en a pleuré à chaudes larmes.* […] *Mais il fallait voir un ouya-ouya comme le colonel Papa le bon pleurer à chaudes larmes. Ça aussi c'était un spectacle qui valait le déplacement.*[437]

Et dans l'autre camp, celui de la RUF (le « Front Uni Révolutionnaire ») en Sierra Leone, la scène se passe ainsi :

> *Un jour, entre trois campements des travailleurs des mines, on a découvert une jeune fille violée et décapitée. On a fini par trouver que la malheureuse s'appelait*

---

[433].*Ibidem*, p. 209.
[434].*Ibidem.*, p. 186.
[435].« *Le quartier d'en haut était une sorte de camp retranché. Un camp retranché limité par des crânes humains hissés sur des pieux, avec cinq postes de combat protégés par des sacs de sable. Chaque poste était gardé par quatre enfants-soldats.* » (p. 73)
[436]. KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 84.
[437].*Ibidem*, p. 84.

> *Sita et qu'elle avait huit ans. Sita avait été tuée d'une façon qu'il ne fallait pas voir, abominable. Même une personne qui vit dans le sang comme la sœur Hadja Gabrielle Aminata a pleuré à chaudes larmes en la découvrant.*[438]

Là où il y a des guerriers qui côtoient des jeunes filles, il y a les risques de viol. Mais ce qui est étrange et triste, qui fait même pleurer les personnes habituées à vivre dans le sang, c'est que les victimes sont des enfants, des fillettes de sept à huit ans. Dans les deux extraits, Birahima présente la découverte des victimes de façon analogue et dans le même ordre : le temps (*un matin / un jour*), le lieu (*au bord de la piste menant à la rivière / entre trois campements des travailleurs des mines*), l'aspect dramatique de la *scène* (*violée et assassinée / violée et décapitée*), l'âge (*sept ans / huit ans*) et le caractère insolite des pleurs du responsable du camp (*le colonel Papa le bon a pleuré à chaudes larmes / la sœur Hadja Gabrielle Aminata a pleuré à chaudes larmes*).

Il faut remarquer cependant que Birahima relate le premier crime au début de ses aventures dans les guerres tribales. Le second survient vers la fin. Les descriptions des faits similaires créent des « *effets de miroir*[439] » et donnent au roman une structure circulaire, accentuée par le caractère quasi identique du début à la fin. Une telle structure qui maintient le récit dans le cercle vicieux de la violence semble annoncer « *un interminable ressassement de la tragédie et du traumatisme des guerres tribales* »[440].

Il arrive parfois que Birahima se perde dans les explications ou les interprétations de certains agissements barbares des autorités. Excédé lui-même par la cruauté qu'il découvre, il tente par exemple de justifier pourquoi les nombreux sierra-léonais sont les « *manches courtes* » et d'autres les « *manches longues* ». Il attribue la formule lapidaire « *pas de bras, pas d'élections* » à Foday Sankoh. Très hostile aux élections démocratiques, celui-ci trouve « *une solution naturelle* » de s'y opposer. Il ordonne qu'on coupe « *les mains au maximum de personnes, au maximum de citoyens sierra-léonais* » car dans sa logique, celui qui n'a pas de bras ne peut pas voter :

> *Les amputations furent générales, sans exception et sans pitié. Quand une femme se présentait avec son enfant au dos, la femme était amputée et son bébé aussi, quel que soit l'âge du nourrisson. Autant amputer les citoyens bébés car ce sont de futurs électeurs.*[441]

---

[438]. *Ibidem*, p. 196.
[439].BISANSWA, J. K., « Jeux de miroirs : Kourouma l'interprète ? », *Présence Francophone*, n° 59, pp. 8- 27.
[440].ROY, N., *Op. cit.*, p. 122.
[441].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 179.

Les guerres tribales dans cette partie ouest de l'Afrique témoignent à juste titre de « *la barbarie à visage humain*[442] » dont le mobile tient, en grande partie, d'une « *étrange appétence pour le pouvoir politique* »[443]. En apprenant tout sur la folie meurtrière de cet homme, Birahima raconte la peur qu'il ressent avant d'arriver dans son camp. Si lui et son accompagnateur Yakouba ne sont pas acceptés parmi les soldats de Sankoh, ils risquent de voir aussi leurs bras amputés.

Cependant, dans des conflits très violents tels que décrits par Birahima, il y a toujours l'arbitraire et les combattants sont de véritables « hors-la-loi ». Les vulnérables ne jouissent d'aucun droit de protection. Ils font plutôt l'objet de multiples épreuves de souffrance et d'humiliation. De même, le récit peint davantage les enfants-soldats comme des victimes que comme des bourreaux :

> *Le corps de Kid fut exposé sous l'appatam tout le reste de la journée.* […] *La foule venait d'instant en instant et ça s'inclinait devant le corps et ça jouait à être triste comme si dans le Liberia-là on tuait pas tous les jours en pagaille des innocents et des enfants.*[444]

Pour se rendre à Niangbo où tante Mahan est sensée habiter, Birahima et Yakouba doivent partir dans la clandestinité et en payant surtout les frais de protection. Certaines gens armés assurent cette tâche très risquée. Le convoi dont font partie les deux voyageurs est protégé par une moto en tête. Or, le capitaine Kid, un enfant-soldat qui monte la garde sur une barrière, ne parvient pas à s'entendre « *avec les mecs qui sont sur la moto de protection.* » Ils le criblent de balles et « *le petit gosse, l'enfant-soldat haut comme le stick d'un officier* »[445] meurt sur le champ. Il appartenait à la bande armée de Papa le bon qui a tendu une embuscade sur la route dans la forêt.

Dans le camp du colonel Papa le bon, pour retrouver par exemple le coupable, les enfants-soldats doivent passer à une ordalie terrifiante :

> *Un couteau fut placé dans un réchaud aux charbons ardents. La lame du couteau devint incandescente. Les accusés ouvrirent la bouche, se tirèrent la langue. Le colonel Papa le bon avec la lame incandescente frotta la langue de Zemoko. Zemoko ferma sa bouche et regagna sa place dans la nef sans broncher.*[446]

---

[442].Nous reprenons le titre de LEVY, Bernard-Henri, *La Barbarie à visage humain*, Paris, Grasset, 1977.
[443].TCHEUYAP, A., *Op. cit.*
[444].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 65.
[445].*Ibidem*, p. 56.
[446].*Ibidem*, pp. 85-86.

Cette torture infligée aux suppliciés transforme ces enfants-soldats en de petits sauvages, capables de « *mettre une abeille vivante dans un œil ouvert* ». Le plus étrange c'est que parmi eux, « *il y a des filles, peu nombreuses mais les plus cruelles* »[447]. L'histoire émouvante de Sarah témoigne de ce passage de l'enfant victime à l'enfant cruel. Birahima nous la raconte lorsqu'il fait son oraison funèbre.

Sarah avait cinq ans lorsque sa mère, vendeuse de poisson pourri sur le grand marché de Monrovia, fut fauchée et tuée par un automobiliste soûl. Son père, Bouaké, était marin. Ne sachant que faire de sa fille, il la confia à une cousine du village qui, à son tour, la plaça chez Madame Kokui, commerçante et mère de cinq enfants. Elle fit de Sarah une bonne et une vendeuse de bananes dans les rues de Monrovia, besogne qu'elle accomplissait après la vaisselle et la lessive. Très sévère et très pointilleuse sur les comptes et stricte sur l'heure de retour (elle devait rentrer à six heures pile), un jour, elle la chicota fort, l'enferma et la priva de souper, l'accusant d'avoir acheté des friandises avec l'argent provenant de la vente des bananes, alors qu'en réalité elle avait tardé de rentrer en essayant de rattraper un petit voyou qui avait fauché « *une main de bananes* ».

La seconde fois quand une bande de petits larrons pillèrent toutes les bananes, elle se résolut de ne plus rentrer, s'habitua très vite à la vie de mendiante et avait élu domicile sous la véranda de la boutique de Farah au milieu des ballots de bagages. Mais un jour, un monsieur qui l'avait remarquée dans ce lieu, se présenta en sauveur. Gentil et compatissant, la petite fille ne pouvait guère imaginer qu'un loup se cachait derrière ce personnage. Il lui offrit des bonbons et d'autres friandises et Sarah le suivit de bonne foi vers les halles, loin de toute habitation :

> *Là, il déclara à Sarah qu'il allait lui faire l'amour en douceur sans lui faire du mal. Sarah eut peur, se mit à courir et à crier. Le monsieur plus rapide et plus fort attrapa Sarah, la renversa, la maîtrisa au sol et la viola. Il alla si fort que Sarah fut laissée comme morte.*[448]

Elle se réveilla à l'hôpital et fut envoyée plus tard chez les sœurs dans un orphelinat de la banlieue ouest de Monrovia. Elle était là quand éclata la guerre tribale au Liberia. Cinq sœurs furent massacrées tandis que Sarah et quatre de ses camarades se prostituèrent avant d'entrer dans les soldats-enfants pour ne pas crever de faim. Lorsque le narrateur la découvrit au camp de Papa le bon, elle fumait déjà du « hasch » :

---

[447].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 96.
[448].*Ibidem*, p. 56.

> *Sarah était unique et belle comme quatre et fumait du hasch et croquait de l'herbe comme dix. Elle était en cachette la petite amie de Tête brûlée à Zorzor depuis longtemps.* […] *Depuis la sortie de Zorzor, ils (elle et Tête brûlée) ne cessaient de s'arrêter pour s'embrasser. Et chaque fois elle en profitait pour fumer du hasch et croquer de l'herbe. Nous avions du hasch et de l'herbe à profusion.* […] *Elle était devenue complètement dingue. Elle tripotait dans son gnoussou-gnoussou devant tout le monde. Et demandait devant tout le monde à Tête brûlée de venir lui faire l'amour publiquement.*[449]

Soupçonné d'avoir violé et assassiné la fillette retrouvée au bord de piste, Tête brûlée avait refusé l'épreuve de l'ordalie et a été emprisonné. Profitant de l'état d'ivresse de Papa le bon qui est entré dans la prison pour narguer les prisonniers, Tête brûlée se saisit de son arme et le tua. Les partisans de Tête brûlée se sauvèrent alors avec lui. Dans la forêt, une fusillade éclata entre lui et Sarah qui voulait rester un peu pour se reposer. Elle tira maladroitement la première et Tête brûlée, dans un instant de colère, lui envoya une rafale dans les jambes. Il l'abandonna en pleurant et elle, en hurlant « *comme un veau, comme un cochon qu'on égorge*». Elle ne pouvait plus marcher. Et le narrateur cynique conclut : « *Les fourmis magnans, les vautours allaient en faire un festin.*[450] »

Dans le récit de Birahima, la mort est partout et plane sur tous les enfants-soldats. Et lui, en tant que narrateur, il se voit « *obligé* » de prononcer une oraison funèbre pour chaque enfant-soldat qui meurt, tantôt dans l'indifférence totale, tantôt dans l'insolence extrême. Deux oraisons funèbres retiennent particulièrement son attention. Il y a d'abord l'oraison funèbre d'un « *gosse qui était unique et que tout le monde appelait capitaine Kik le malin* ». Celui-ci sauta sur une mine :

> *Le spectacle était désolant. Kik hurlait comme un veau, comme un cochon qu'on égorge. Il appelait sa maman, son père, tout et tout. Sa jambe droite effilochée. Ça tenait à un fil. C'était malheureux à voir. Il suait à grosses gouttes et il chialait : « Je vais crever ! Je vais crever comme une mouche. » Un gosse comme ça, rendre l'âme comme ça, ç'était pas beau à voir.*[451]

La suite de « l'oraison » nous apprend que le gosse fut transporté sur un brancard de fortune jusqu'au village où l'on « *coupa sa jambe juste au genou* » pour la jeter ensuite à un chien qui passait par là. On adossa Kik au mur d'une case et on l'abandonna ainsi à la merci du destin. Si Sarah avait été abandonnée aux animaux sauvages, aux insectes, Kik, quant à lui, a été

[449].*Ibidem*, p. 92.
[450].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 93.
[451].*Ibidem*, p. 97.

laissé aux humains du village. Comme pour mettre l'accent sur la méchanceté des hommes, le narrateur lance cette réflexion :

> *Qui des deux avait le sort le plus enviable ? Certainement pas Kik. C'est la guerre civile qui veut ça. Les animaux traitent mieux les blessés que les hommes.*[452]

Parmi la bande des fuyards, il y avait Fati, une gamine « *trop méchante* » qui abusait du « hasch » et « *qui était toujours dans les vapeurs* ». En fouillant dans les coins et recoins du village pour chercher la nourriture, ils ont découvert deux enfants mignons trop jeunes, des jumeaux de six ans. Afin qu'ils lui disent où les villageois cachaient leur nourriture, Fati a voulu les effrayer avec la kalachnikov et tenta de tirer en l'air. Mais « *comme elle était dans les vapeurs, elle les a bien mitraillés* ». Quand on lui a arraché son arme, elle s'est effondrée en larmes, sans doute en signe de regret de son crime. À ce moment-là, le féticheur Yakouba intervint pour lui apprendre qu'aucun de ses grigris ne pouvait la protéger à cause « *des gnamas des jeunes jumeaux* ». Elle était « *foutue* » et allait « *mourir de la malemort* »[453].

À travers tout le roman, le lecteur découvre sans cesse les scènes de violence qui sont souvent illustrées par des détails de vulgarité. Le narrateur est fier d'endosser son vrai pagne de « *l'enfant de la rue en chair et en os*[454] » et se résout de ne pas trahir ses habitudes langagières. Le retour incessant aux descriptions de nudité, aux séances de « *désenvoûtement* » réservées aux femmes par Papa le bon, aux nombreux cas de viols, traduit le comportement des enfants-soldats qui, pris dans le piège de la brutalité de la guerre, prennent du plaisir à démystifier, à dévaloriser ou à « bestialiser » les personnes auxquelles ils doivent normalement du respect. Ainsi par exemple, lorsqu'ils arrêtent des gens, ils s'empressent de les décoiffer, les déshabiller et les déchausser. Si le caleçon est beau, ils le prennent :

> *Le passager totalement nu essayait s'il était un homme de mettre la main maladroitement sur son bangala en l'air, si c'était une femme sur son gnoussou-gnoussou.* […] *Mais les enfants-soldats ne le laisseraient pas faire. Manu militari, ils commandaient aux passagers honteux de foutre le camp dans la forêt. Et chacun courait pour aller se réfugier dans la forêt sans demander le reste.*[455]

Le convoi dans lequel se trouvait Birahima a été déshabillé de la sorte avec l'intention de piller et d'humilier toutes les personnes à bord. Pour justifier cette pratique dégradante et lui

---

[452].*Ibidem*, pp. 99-100.
[453].*Ibidem*, p. 99.
[454].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 63.

donner un sens, ils ont inventé une sentence qu'ils attribuent à Dieu : « *Quand des gens te font trop de mal, tu les tues moins mais tu les laisses dans l'état où ils sont arrivés sur terre.*[456] » Dans de telles conditions, les femmes sont les plus malheureuses. En effet, lorsque le colonel Papa le bon sortit de la forêt, il ordonna qu'on apportât un pagne à Yakouba dont le « *bangala s'était rétréci* », mais quand il s'est approché de la mère (qui avait dans les bras son bébé mort d'une balle perdue), « *il l'a regardée, puis il l'a regardée* » :

> *Elle était débraillée, elle n'avait plus de pagne et son caleçon cachait mal le gnoussou-gnoussou* […] *Elle avait un charme sensuel, elle avait un sex-appeal voluptueux.* […] *Le colonel Papa le bon a voulu partir, puis il est revenu. Il est revenu parce que la femme avait un sex-appeal voluptueux, il est revenu caresser le bébé.*[457]

Papa le bon est revenu caresser le bébé mort, peut-être parce qu'il voulait manifester de la compassion mais sans doute aussi pour lorgner la mère de très près.

Papa le bon est un obnubilé du sexe. À l'intérieur de son camp, il avait aménagé des prisons à multiples fonctions. Il y avait notamment un centre de rééducation dans lequel il enlevait à un mangeur d'âmes sa sorcellerie. Il y avait deux établissements distincts. Un pour les hommes qui ressemblait à une véritable prison avec des barreaux et des gardiens. On y enfermait des prisonniers de guerre, des prisonniers politiques, des prisonniers de droit commun mais aussi « *les maris des femmes que le colonel Papa le bon avait décidé d'aimer* ». L'établissement à désensorceler pour les femmes était une pension de luxe sauf qu'elles n'avaient pas le droit de sortir librement :

> *Les femmes subissaient des exercices de désenvoûtement. Les séances de désenvoûtement se faisaient en tête à tête avec le colonel Papa le bon pendant de longues heures. On disait que pendant ces séances le colonel Papa le bon se mettait nu et les femmes aussi. Walahé !*[458]

La vulgarité apparaît également dans les nombreuses répétitions d'expressions en malinké qui désignent les organes génitaux (*bangala, faforo, gnoussou-gnoussou, etc*). Selon Annick Doquire Kerszberg, cette pléthore de répétitions confère au texte l'apparence de l'oralité de même qu'une fausse simplicité qui sont les conditions *sine qua non* de son humour satirique

---

[455].*Ibidem*, p. 59.
[456].*Ibidem*, p. 66.
[457].*Ibidem*, pp. 62-63.
[458].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, pp. 74-75.

basé sur la manipulation de la langue[459]. Le caractère satirique de ce texte transparaît également dans la violence faite au langage[460].

Le narrateur est un enfant de la rue. En outre, il est déscolarisé, donc présumé ne pas maîtriser le français standard et encore moins littéraire. Son langage non seulement appartient à un registre oral, mais reflète le parler des quartiers populaires d'Abidjan. Xavier Garnier écrit ceci :

> *Les écrivains sont sensibles à ses lieux où la parole semble s'inventer au plus près du peuple ; mais qu'attendent-ils de cette langue qui les inspire ? On peut penser que l'écrivain attend d'abord de la rue qu'elle déstratifie la langue, qu'elle la libère des codes sociaux qui la cloisonnent.*[461]

La mise en scène de la langue des rues apparaît en quelque sorte comme une revalorisation du parler « petit nègre » en lui conférant une fonction littéraire. Elle essaie de traduire les intonations, les mimiques et la gestuelle du conteur, autrement dit, de « donner à lire l'oral ».

Dans la pensée de Garnier, ce que l'auteur emblématique de « l'oraliture » sait surtout, c'est que l'écrivain recrée véritablement la langue au travers du style et qu'il ne sert à rien de vouloir simplement copier le réel.

Lors d'un entretien avec Jean Ouédraogo, Ahmadou Kourouma lui déclare qu'il écrit un roman pour une raison donnée et qu'il faut qu'il ait une motivation puissante pour écrire quelque chose[462]. Aussi, l'humour semble être la seule voie « *obligée* » pour dresser le portrait de l'Afrique contemporaine dans le tournant le plus sombre de son histoire. Disséminé dans tout le roman, l'humour lui permet raconter avec aisance les cruautés inhumaines d'un continent à la dérive. Comme le souligne Xavier Garnier, le langage sert à alléger le poids du réel[463].

---

[459].DOQUIRE KERSZBERG, A., *Op. cit.*, p. 113.
[460].Il y a lieu de rappeler ici l'article (déjà cité dans l'introduction) de Mwatha Ngalasso Musanji, « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie*, n° 148. Pour lui, les jurons, les insultes, les injures et autres gros mots contribuent à la violence du verbe : « *C'est à la violence brute par la contrainte physique ou idéologique que s'oppose la violence douce de la persuasion par la parole orale ou écrite, comme antidote au dogmatisme et au fanatisme. La littérature, quand elle est engagée, ce qu'elle est presque toujours, use des mots dont l'entrechoc peut produire des effets catastrophiques.* »
[461].GARNIER, X., « Langues des rues, langues des livres : les questions en débat », *Notre Librairie*, n° 159, *Op. cit.*, p. 66.
[462].OUEDRAOGO, J., « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *The French Review*, n° 4, vol. 74, mars 2001.
[463].GARNIER, X., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 159.

Le roman de Kourouma est un récit d'action qui s'applique facilement à un modèle quinaire[464]. C'est un récit classique, c'est-à-dire linéaire, partant d'un début pour arriver à une fin et obéit à la transformation suivante :

1. *État initial* (Ei) : Birahima, enfant mignon vivant aux côtés de sa mère et de sa grand-mère.
2. *Force transformatrice* (Ft) : La mort de sa mère
3. *Force équilibrante* : (Fé) : Espoir d'avoir tante Mahan comme tutrice
4. *Dynamique de l'action* (Da) : La quête d'une parente et la guerre tribale
5. *État final* (Ef) : La mort de tante Mahan et le retour à Abidjan

Le récit de Birahima se termine comme il a commencé, c'est-à-dire par un retour à la case de départ. En d'autres mots, c'est la parenthèse qui se referme. Le texte est encadré par deux phrases presque identiques, qui traduisent ironiquement l'effet de répétition et de bouclage de l'œuvre sur elle-même. Bisanswa[465] parle du « *principe de l'anamorphose* », principe selon lequel l'image déformée et grotesque est donnée par un miroir courbe.

Toutefois, les lueurs d'espoir des jours heureux sont symbolisées par « *la route rectiligne*[466] » qui l'amène à Abidjan. Il vient de découvrir la fosse commune où sa tante a été jetée mais il a retrouvé auparavant son cousin, le docteur Mamadou. Après les prières pour Mahan, ils partent ensemble vers la capitale « *dans le 4x4 Passero* » de son cousin, la même marque de voiture que celle du colonel Papa le bon. Ainsi, la route est droite pour le narrateur qui n'a pas envie de faire demi-tour. Quant à la perspective du personnage, il repart pour désormais mener une nouvelle vie, peut-être chez son cousin à qui il va re/conter « *ses salades pendant plusieurs jours* »[467].

Même si Birahima a plusieurs traits en commun avec d'autres enfants-soldats décrits dans les romans africains, il se distingue un peu des autres par son caractère naïf et par la sobriété de son discours quand il s'agit de parler de sa personne. Aussi, il ne décrit nulle part dans le texte les actes de violence dont il serait responsable. Il évoque très évasivement sa participation aux attaques mais ne précise pas le rôle qu'il a joué. Par ailleurs, il voudrait passer pour un aumônier chargé des oraisons funèbres ou alors pour un journaliste de guerre décidé à ne laisser aucun détail lui échapper. Tant d'enfants-soldats sont restés invalides et d'autres sont morts dans les guerres tribales mais, comme si l'auteur voulait récompenser

[464].GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p. 79.
[465].BISANSWA, J. K., *Op. cit.*, *Présence Francophone*, n° 59.
[466].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, p. 232.
[467].*Ibidem*, p. 233.

l'innocence apparente de Birahima, il lui réserve un relatif « happy end ». En effet, de faction en faction, Birahima a été obligé de faire la guerre et à la fin, il s'en est sorti indemne.

En cela, il a certes la langue et la vulgarité grossière de Johnny mais les deux personnages ont des caractères différents. Johnny est méchant, cynique. C'est un petit mégalomane très complexé qui veut toujours apparaître comme un intellectuel. Avec son groupe de miliciens qu'il a « baptisé » les « *Tigres Rugissants* », ils constituent des « *assassins…voleurs…violeurs…*[468] » qui sèment la terreur et laissent la désolation sur leur passage. Si le roman de Kourouma fait de Birahima une victime malgré lui, Dongala fait de Johnny un bourreau sans pitié, un « *Matiti Mabé, herbe mauvaise, vénéneuse, tueuse, champignon qui trucide, qui vous envoie* ad patres*, au pays des ancêtres, cannabis dont la fumée fait exploser le cerveau en mille éclats psychédéliques, belle fleur mystérieuse mais carnivore qui bouffe les êtres vivants…*[469] » Telle est l'image incarnée par le personnage de Johnny dans tout le roman.

2.2.2. Johnny ou l'incarnation du mal

Johnny Chien Méchant est une histoire très poignante d'une enfance brisée contrainte à vivre dans le désespoir, la tristesse, le malheur et la souffrance quotidienne. Dès l'incipit[470], le lecteur est informé de ce qui l'attend : les pages pleines de massacres et de pillages. Le roman a pour décor géographique les quartiers de la capitale du Congo, pays ravagé par une guerre absurde et meurtrière opposant deux fractions politiques qui se battent pour le pouvoir :

> *C'est un conflit de fond entre les deux grandes ethnies du pays, les Mayi-Dogos et les Dogo-Mayis, un conflit qui, vieux de bientôt un demi-siècle, lorsque les leaders de ces deux groupes se battaient pour s'octroyer le pouvoir abandonné par le colon. C'est un conflit ethnique qui se cache sous tous ces avatars.*[471]

Après des élections que l'un dit truquées et que l'autre dit démocratiques et transparentes, deux leaders politiques[472] provoquent des hostilités en mobilisant, chacun pour son camp, des

---

[468].DONGALA, E., *Op. cit.*, p. 156.
[469].*Ibidem*, p. 117.
[470].« *Le général Giap a proclamé un pillage général de quarante-huit heures* », p. 13.
[471].*Ibidem*, p. 244.
[472].«*Ils nous avaient dit qu'ils étaient du Mouvement pour la libération démocratique du peuple, le MPLDP, et qu'ils combattaient contre les partisans du Mouvement pour la libération totale du peuple, le MPLTP. Ils nous demandaient de prendre les armes pour les soutenir. MPLDP contre MPLTP. Avouez que pour nous c'était blanc bonnet et blanc bonnet. Pourquoi soutenir l'un ou l'autre ?* », p. 101.

militants qui commencent par « *se lancer des insultes, puis des coups de poing, puis des cailloux* », et qui finissent par « *se tirer dessus à coup de fusil, pour terminer à boulets d'armes lourdes* »[473].

Les avatars dont il est question concernent notamment le fait ethnique qui est peut-être « *instrumentalisé* » par les politiciens car au niveau du petit peuple, du paysan, « *il n'y a pas de tels conflits puisqu'ils vivent tous la même misère* »[474]. L'absurde apparaît dans le fait qu'en ville, les gens « *n'ont pas de tribu ni de village* »[475]. Ils se regroupent par intérêts socio-économiques et non par intérêts politiques.

Lorsque la guerre éclate, deux principaux quartiers sont menacés par une « *chasse meurtrière*[476] » des miliciens supplétifs de l'armée appelés Mata Mata : Kandahar et Huambo. Ce second est un territoire habité majoritairement par les Mayi-Dogos, fief des miliciens tchétchènes. Les Mata Mata, opposés à ces derniers et combattant pour les Dogo-Mayis, sont essentiellement des jeunes gens « *ramassés* » par un chef de guerre qui voudrait s'en servir pour arriver au pouvoir. Ne faisant donc pas partie intégrante de l'armée dite régulière, ils n'ont droit à aucun salaire mais sont « *autorisés* » à se ravitailler par des pillages :

> *Je ne sais pas pourquoi je racontais cela à une bande de gens qui n'avaient rien à apprendre dans l'art de piller puisqu'ils l'avaient déjà fait mille fois et puisque c'était la raison majeure pour laquelle nous combattions. Pour nous enrichir. Pour faire ramper un adulte. Pour avoir toutes les nanas qu'on voulait. Pour la puissance que donnait un fusil. Pour être maître du monde. Ouais, tout ça à la fois. Mais nos chefs et notre président nous ont ordonné de ne pas dire cela. Ils nous ont enjoint de dire à ceux qui nous poseraient des questions que nous combattions pour la liberté et la démocratie et cela pour nous attirer les sympathies du monde extérieur.*[477]

Ils se comportent en vrais hors-la-loi, en de véritables bandits qui s'organisent pour violer des femmes et des fillettes, pour donner lâchement la mort le plus sauvagement possible, et surtout pour procéder aux pillages systématiques. Couverts par les autorités, leurs actes sont pris pour des « *bavures d'éléments incontrôlés* »[478].

Afin de « *tuer* » en eux-mêmes tout sentiment humain, ils se droguent au chanvre, s'enivrent avec des bières très alcoolisées pour agir enfin étant dans un état second. Ils se

---

[473].*Ibidem*, p. 101.
[474].DONGALA, E., *Op. cit.*, p. 242.
[475].*Ibidem*, p. 279.
[476].*Ibidem*, p. 169.
[477].*Ibidem*, p. 80.
[478].*Ibidem*, p. 343.

parent des fétiches et cachent des amulettes sur leurs corps pour se rendre moins vulnérables et se protéger ainsi contre la mort. Alors que les factions opposées se donnent des noms de *Ninja* et de *Cobra*, les combattants s'attribuent des surnoms parfois empruntés, soit aux hommes à poigne dont ils ont entendu les noms à la radio, soit aux personnages de cinéma, soit aux noms d'animaux sauvages, etc. Ce sont entre autres les Giap, Rambo, Chuck Norris, Savimbi, Idi Amin, Caïman, Serpent, Mâle-Lourd, Pili Pili, Canon Fumant, … et bien entendu Johnny qui a passé de Gazon à Lufua Liwa (qui veut dire « *Tue-la-Mort* » ou, mieux, « *Trompe-la-Mort*[479] »), à Matiti Mabé pour finir avec Chien Méchant.

Au départ de ce désastre, il y a l'absence de nom ou plutôt le rejet du nom parental. En s'affublant des désignatifs pour provoquer l'effroi, ils nient en même temps leur culture pour l'assimiler à cette nouvelle parure. En se proclamant Chien Méchant, Johnny manifeste sa propre déchéance. Alexie Tcheuyap souligne que la métaphore animale et canine, la déchéance morale et la fureur de la démence possédant les personnages tiennent de l'ampleur des atrocités commises[480].

Si « *les grandes compagnies pétrolières et diamantifères* » se cachent derrière le conflit pour « *manipuler les hommes politiques locaux*[481] », il n'en demeure pas moins que ces politiciens affichent une grande avidité pour le pouvoir, tous les moyens étant bons pour y accéder. Tout commence par la mobilisation et le recrutement des militants :

> *C'est en plein milieu de ces disputes qu'un beau matin nous avions vu débarquer dans notre quartier des jeunes gens armés qui n'avaient pas l'air de rigoler. Ils nous avaient fait sortir des maisons, ils avaient fermé le marché, ils avaient fait un raid sur l'école et ramené les malheureux gamins dont certains étaient en pleurs, à l'endroit où ils nous avaient tous rassemblés.*[482]

La mobilisation se fait dans la brutalité. Le discours incitant au régionalisme semble ne point émouvoir la population qui refuse de croire à ce que racontent les individus sortis on ne sait où. Même si ceux qui protestent se font tabasser, une femme téméraire leur lance par défi ces mots : « *On est fatigués d'écouter vos bla bla bla qui ne sont que menteries ; foutez-nous la paix, nous ne voulons plus vous voir dans notre quartier*.[483] » Une telle réplique pourrait bien exposer la population aux représailles, d'autant plus qu'il n'y a plus d'armée nationale pour la protéger. Mais le chef du commando sait qu'il a une autre carte à jouer, celle des photos de

---

[479].*Ibidem*, p. 19.
[480].TCHEUYAP, A., *Op. cit.*
[481].DONGALA, E., *Op. cit.*, p. 242.
[482].*Ibidem*, p. 101.
[483]. *Ibidem*, p. 102.

corps mutilés, des personnes à la chair fendue par des coups de machettes, des peaux purulentes de brûlures… Il brandit alors les photos à tous ces gens rassemblés devant lui avant de prendre la parole :

> *Ces photos étaient celles des gens de notre ethnie et de notre région attaqués par ces bandits de Mayi-Dogos à la solde du président actuel : ils dépeçaient vivantes nos femmes enceintes, ils pilaient des bébés dans des mortiers, ils passaient des fers à repasser sur le dos de nos hommes, ils coupaient des nez, des oreilles et des bras, toute une galerie d'atrocités.* […] *« Il nous faut venger notre région, avait-il martelé, car si nous ne faisons rien, ces rats puants de Mayi-Dogos nous tueront tous, nos femmes, nos enfants, nos poules et nos cabris. »*[484]

Ils frémissent tous d'horreur mais ils doutent de la véracité de l'information et de l'authenticité de ces photos pour la simple raison que, jusqu'à ce jour, ils n'ont eu aucun problème avec les Mayi-Dogos. Johnny, un enfant du quartier qui est parmi les gens rassemblés se rend bien compte dans ce monologue intérieur qu'il s'agit d'une duperie :

> *D'ailleurs, parmi les jeunes de notre âge, on ne savait même pas qui était mayi-dogo et qui ne l'était pas. La plupart d'entre nous étions nés en ville, nous n'avions jamais mis pied dans les régions d'origine de nos parents et bien peu d'entre nous parlions le patois tribal.* […] *Jamais nous n'avions vécu en termes de tribus. Et puis, ma copine actuelle n'était-elle pas mayi-dogo ? Je l'adorais. Je l'appelais d'ailleurs Lovelita, un nom que j'avais volé à une chanson d'amour que j'avais entendu à la radio.*[485]

L'incitation à l'adhésion automatique au parti dont le chef est natif de la région n'a pas non plus d'effet. La population ne voit pas ce qu'il y a de spécial à « *être du même village, de la même région ou de la même tribu* ». Il faut donc plus que « *la sacro-sainte tribu* » pour qu'elle accepte de « *suivre aveuglément un homme politique* »[486]. Cependant, lorsque l'orateur se présente comme étant « *docteur en quelque chose, professeur dans une université quelque part* », Johnny va changer de langage et de camp. Johnny qui a toujours rêvé d'être intellectuel, prête attention au discours de cet homme pour qui il est plein d'admiration, car, dit-il, « *entre la parole d'un militaire, d'un homme d'affaires, d'un magicien et d'un intellectuel* », il choisirait sans hésiter celle d'un intellectuel[487]. Il pense qu'avec tant de connaissances, celui-ci ne peut mentir et se détermine à adhérer au Mouvement :

---

[484].*Ibidem*, p. 103.
[485].DONGALA, A., *Op. cit.*, p. 104.
[486].*Ibidem*, p. 105.
[487].*Ibidem*, p. 106.

> *De toute façon j'étais moi-même déjà un peu un intellectuel et si dans ce quartier quelqu'un pouvait comprendre ce que racontait ce confrère c'était moi. J'avais atteint le CM1 tout de même ! Alors mon intelligence a tout de suite rencontré l'intelligence de ce docteur en quelque chose et j'ai compris qu'en réalité les Mayi-Dogos étaient nos ennemis séculaires et qu'il fallait les tuer. J'avais applaudi. Cela lui avait fait plaisir et j'avais été le premier à être recruté.*[488]

Bien entendu, Johnny se fait recruter par fanatisme pour les « *intellectuels* » et épouse ainsi les idéaux du tribalisme. Toutefois, lorsqu'il commence à recruter à son tour, il éprouve des difficultés à convaincre son public pour qui, un intellectuel est la personne qui « *trouve des solutions à des problèmes qui n'existent pas encore* », c'est-à-dire, quelqu'un qui « *crée de faux problèmes pour trouver de fausses solutions* »[489]. En devenant partisan, c'est aussi une aubaine pour lui. De son état, Johnny est un enfant de la rue qui fait « *le manœuvre-balai chez des commerçants maliens et libanais* »[490]. Il passe toutes ses journées « *en train de curer* » les caniveaux et de « *balancer* [des pelletées] *d'ordures sur les trottoirs* ». Mais avant que le pays ne bascule totalement dans l'anarchie, Johnny a déjà autour de lui un petit groupe de jeunes armés de kalachnikov et qui se donnent comme mission première le pillage des bureaux et des magasins de la capitale. C'est ce petit groupe qui deviendra le redoutable commando des Mata Mata, terreur des Tchétchènes, les milices mayi-dogos.

Par ailleurs, le récit est un chassé croisé entre Johnny, 16 ans, jeune chef de guerre aussi puissant que dérisoire et Laokolé (tout le monde l'appelle Lao)[491], de même âge que Johnny, jeune fille qui quitte la maison familiale avec sa maman et son petit frère Fofo sous la menace des pillages. Auparavant, son père a été abattu froidement pour avoir refusé de faire l'amour avec sa femme sous les yeux des miliciens et devant leurs enfants[492]. Sa mère ne peut plus se tenir debout ni marcher avec ses moignons car les mêmes miliciens lui ont tiré dessus et ont fracassé ses jambes juste après avoir tué son mari.

Laokolé fuit en poussant sa mère dans une brouette et transporte un lourd baluchon attaché sur son dos. La mère souffre énormément en silence et sa douleur est autant physique[493] que morale[494]. Dans l'enceinte du H.C.R. où les réfugiés se sont entassés, la

---

[488].*Ibidem*, p. 106.
[489]. *Ibidem*, p. 110.
[490].*Ibidem*, p. 108.
[491].*Ibidem*, p. 139.
[492].*Ibidem*, p. 47.
[493]. « *Deux points d'appui avec ses deux bras, un coup de reins, et hop, elle était ici, hop, elle était là-bas, sans se soucier de son moignon tuméfié qui présentait maintenant des plaies à force de racler le sol rugueux* », pp. 207-208.

panique est généralisée après l'évacuation des expatriés. L'ultimatum de quarante-huit heures lancé aux réfugiés par le général Giap doit expirer à « *quinze heures zéro zéro* ». Le compte à rebours a commencé pour les réfugiés qui ont juste quelques minutes pour quitter le camp de fortune afin de permettre aux miliciens de procéder aux pillages dans les bureaux du HCR et des ambassades. Or, la brouette sur laquelle Laokolé déplace sa mère a été volée. Ne pouvant pas abandonner « *la plus merveilleuse des mères* », Laokolé est prête à la transporter sans difficultés sur son dos :

> *Et puis, elle n'aurait entravé ma marche que si elle avait encore ses deux jambes car celles-ci battraient sur mes flancs, me forçant à dépenser un supplément d'effort pour ne pas perdre l'équilibre pendant la marche ; or là, avec ses deux moignons plus courts que des jambes d'enfant, une fois bien installée à califourchon sur mon dos, elle ne me gênerait pas plus que le gros ballot que j'avais transporté jusque-là dans notre fuite.*[495]

La mère qui entrevoit déjà le danger imminent dans ce « sauve-qui-peut » conseille à sa fille de fuir seule afin d'échapper au viol et à la mort. Heureusement, à l'instant même, un homme qui a un vélo accepte de la transporter moyennant une importante somme d'argent. Laokolé n'hésite pas à donner le tiers de toute sa fortune et peut désormais fuir avec sa mère, le seul trésor qui lui reste ici-bas. Elle ignore cependant qu'elle se dirige vers une zone fatale, le quartier Kandahar. C'est là que sa mère trouvera la mort sous une pluie de bombes.

Il est intéressant de relever un détail étrangement similaire à celui qu'on trouve dans *Allah n'est pas obligé* concernant le rapport enfant / mère. En effet, Birahima et Laokolé supportent leurs mères dans les moments de détresse. Les deux mères se déplacent sur leurs fesses ou « *par à-coups*[496] », suite aux handicaps dont les humains sont responsables. La mort de ces mères brise littéralement le cœur des enfants. Laokolé éprouve une tristesse terrible et ressent une solitude effroyable au même titre que Birahima. Les deux enfants passent quelques moments difficiles écrasés sous le poids du désespoir et ne renaissent que dans un autre univers. Birahima débute ses aventures dans la forêt aux côtés de Yakouba tandis que

---

[494]. « *Je ne suis plus qu'un poids mort. Ne t'inquiète pas, personne ne ferait de mal à une vieille femme handicapée comme moi. Vas-y, bouge ! Si tu te sauves, tu sauveras aussi Fofo. Tu vois donc qu'il ne s'agit pas seulement de toi et de moi.* », p. 205.

[495].*Ibidem*, p. 205.

[496].« *La jambe droite était toujours suspendue en l'air. Maman avançait par à-coups, sur les fesses, comme une chenille.* » (*Allah…*, p. 14).

« *Elle tentait d'avancer vers nous en se traînant sur les fesses dans une démarche bancale de crabe* » (*Johnny…*, p. 25) / « […] *Maman, propulsée à coups de reins et avançant par à-coups, et moi la suivant, la tête et le dos chargés.* », p. 233.

Laokolé découvre la forêt pour la première fois en fuyant la guerre aux côtés d'un infirmier à la retraite[497] qui l'aide à la traverser en compagnie d'autres réfugiés.

Les deux instances narratives (les voix de Johnny et Laokolé) s'alternent en des chapitres bien dosés, toujours à la première personne. Emmanuel Dongala voudrait montrer qu'une « *vision monophonique de l'histoire est insuffisante, parce que sans doute trop abstraite* » et que « *seule la pluralité des voix peut matérialiser le désastre* »[498]. Il préfère donc faire entendre à la fois et successivement et l'une et l'autre avec pour un effet suivant : les temps de parole croisés tissent un récit fort et prenant, chaque personnage introduisant bon gré malgré le lecteur dans sa bulle, l'entraînant dans sa course folle.

Le roman de Dongala se présente comme une course poursuite qui reste longtemps impersonnelle d'autant plus que les deux protagonistes ne se rencontrent véritablement que dans les tout derniers chapitres. Mais chacun porte tout un monde avec lui : Johnny, celui des miliciens qui surenchérissent de violence pour ne pas se donner le temps de prendre conscience de leurs actes et enferment la réalité dans un récit rempli de noms de guerre, de cadavres et d'alcool ; Laokolé, celui des populations civiles, ballottées à chaque instant entre la vie et la mort, orientant leur fuite collective au son du tir des armes et transformant le quotidien « *en un sport de haute compétition* ».

Le récit de Johnny se résume en quelque sorte en une série de scènes répétées de cruautés qui se succèdent de la manière suivante :

attaques→ massacres/ méchanceté gratuite→ viols/ humiliations→ tueries→ vols/ pillages.

Le récit de Laokolé suit, quant à lui, ce schéma :

panique/ peur→ déplacement→ bousculades→ fatigue→ faim→ souffrance/ misère→ endurance.

Des deux côtés des armes, c'est l'horreur qui se dévoile. Sur les images d'une même et vraie guerre, l'auteur braque deux regards qui les observent sous des angles différents.

De son côté, kalachnikov au poing, Johnny joue tantôt au chat et à la souris avec des civils, tantôt au loup et à l'agneau avec ses victimes. Habitué à surmonter sa peur, à prendre tout ce qu'il peut prendre, il viole, tue et pille, à l'instar des films d'action américains.

---

[497]. « *Parti en ville pour s'approvisionner en médicaments de base* […] *pour le petit dispensaire qu'il essayait de tenir au milieu de la brousse.* […] *Arrive en pleine guerre. Pillée, la pharmacie où il s'approvisionne. Rien d'autre à faire que de repartir vers son village.* », p. 283.

[498].CHEMLA, Yves, *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 150, p. 126.

Lorsqu'ils pénètrent dans l'enceinte de la maison de la radio et de la télévision, les miliciens dirigés par Giap se comportent comme au cinéma :

> *Le directeur de la radio est sorti accompagné de quelques journalistes ; ils levaient les bras bien haut pour montrer qu'ils n'avaient pas d'armes et pour signifier aussi qu'ils n'étaient que des civils, de pauvres fonctionnaires qui ne faisaient que leur boulot et qu'ils se rendaient. Giap a bondi sur leur chef, l'a saisi par le crâne et le menton et nous avons entendu crac et le type s'est effondré. Wow ! C'est une technique que j'avais vue dans le film* Mission Cobra II *mais je ne savais pas que Giap la connaissait.*[499]

Les autres journalistes horrifiés tentent en vain d'implorer leurs bourreaux de les laisser en vie. Mais comme des fous, ces derniers « *vident en même temps leurs chargeurs* » sur eux. Les roues de la machine divisionniste ne cessent de tourner car « *on* » leur a appris et « *répété* » de tuer tous ceux qui font « *la propagande de ce pouvoir et de son président ennemi du peuple et de la démocratie, génocidaire qui ne respectait pas les droits de l'homme* »[500]. En fouillant les bâtiments de la radio, Johnny se retrouve face à Tanya Toyo, la « *journaliste vedette, TT, la célèbre présentatrice du journal télévisé, ... la femme la mieux sapée du pays, ... celle qui pouvait être sacrée Miss Univers,...*[501] » Émerveillé de pouvoir violer celle que « *tout le monde admire et respecte* », il se débarrasse d'abord de l'un des deux techniciens qui sont avec elle, en tirant à bout portant entre les deux yeux, puis s'empresse de la déshabiller :

> *J'ai arraché le grand boubou et déchiré son soutien-gorge. Elle ne résistait plus, elle se laissait faire. C'est cela qui est magnifique avec un fusil. Qui peut vous résister ? On nous avait dit que le pouvoir était au bout du fusil et c'était vrai. J'ai enfin fait sauter son slip et j'y suis allé, là, dans le studio, sous les yeux du technicien toujours paralysé, la bouche et les yeux béants, à côté du corps de son copain. J'ai pompé, pompé la belle TT.* […] *Je l'ai retournée et l'ai chevauchée par derrière. Avec elle c'était pas pareil qu'avec les autres. Elle, c'était la classe, je la respectais.*[502]

Sans scrupule, il s'essuie, à la fin, avec le pagne de la journaliste, prend une de ses photos dans son sac « *pour la garder comme souvenir* ». Puis il arrache les bijoux en or qu'elle porte. Avant de sortir, il « *balance une balle dans la jambe droite* » du technicien « *pour l'empêcher de fuir.* »

---

[499].DONGALA, E., *Op. cit.*, p. 31.
[500].*Ibidem*, p. 32.
[501].*Ibidem*, p. 33.
[502].*Ibidem*, p. 36.

Johnny s'enorgueillit de posséder une arme qui lui permet d'assouvir son sentiment de revanche et d'humiliation sur les personnes dont il n'avait jamais rêvé qu'un jour elles s'inclineraient sous ses pieds, et pire, de les déshonorer avec ses souillures en les « *pompant* » ou en les « *chevauchant* ». Il répète la même scène de viol en humiliant M. Ibara[503] et sa femme dans le salon de leur somptueuse maison :

> *Je me suis précipité sur elle, comme ça, soudainement. Très vite, il ne me restait plus que son slip à arracher. M. Ibara, qui voulait venir à sa défense, a reçu un coup de crosse et est retombé dans son sofa en cuir, fermement retenu par Piston et Petit Piment qui ricanaient. Il ne cessait de crier. « Tuez-moi si vous voulez, mais ne touchez pas ma femme. » La femme se débattait comme une furie, essayant de me donner des coups de pied ou de me mordre. Je l'ai frappée et au bout d'un moment elle était épuisée et ne résistait plus. J'ai cavalé, l'ai pompé, pompé. Je baisais la femme d'un grand. Je me suis senti comme un grand. Je baisais aussi une intellectuelle pour la première fois de ma vie. Je me suis senti plus intelligent.*[504]

En violant l'épouse du contrôleur des douanes, Johnny humilie non seulement M. Ibara mais tous « *ces grands qui passaient dans leurs véhicules luxueux* » en le méprisant ou en ignorant la misère autour d'eux. Après lui, les deux autres miliciens prennent leurs tours et demandent enfin à M. Ibara, s'il ne veut pas être tué, de la « *baiser* » immédiatement dans ce salon, devant eux. Ils laissent le mari au-dessus de son épouse allongée par terre, « *dans un piteux état, serrant ses cuisses ensanglantées et sanglotant* »[505].

Cette scène particulièrement insoutenable révèle aussi combien pour Dongala « *les racines du mal s'enfoncent dans le terreau des désastres sociaux* », et combien « *ces miliciens ne sont plus animés que par cette passion négative qui dispense d'attenter aux désordres du monde, le ressentiment* »[506]. Qu'il s'agisse de la fiction ou de la réalité historique, on constate partout que les conflits ont changé de visage. Les militaires ne combattent plus en effet d'autres militaires ; ce sont plutôt des bandes armées commanditées par les « seigneurs de la guerre » qui se comportent en de véritables prédateurs dont les premières victimes sont les civils, sans distinction d'âge ni de sexe[507]. Dans ces conditions, les femmes deviennent

---

[503].Comme s'il voulait se donner de l'importance et étaler ses exploits, Johnny commence par présenter ses victimes, en l'occurrence, le mari : « *M. Ibara ! Le douanier Ibara ! L'inspecteur Ibara ! L'homme qui touchait une commission de dix pour cent sur toutes les marchandises importées, l'homme qui changeait de Mercedes tous les ans, l'homme à la belle femme.* […] *Qui ne le connaissait pas dans notre pays ? Et c'était moi qui avais le privilège de le piller !* », p. 261.

[504].*Ibidem*, p. 269.

[505].*Ibidem*, p. 272.

[506].CHEMLA,Y., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 150.

[507].CHEVRIER, J., *Op. cit.*, 2006, p. 156.

automatiquement des cibles de premier ordre et le viol ne peut être qu'une arme redoutable de guerre[508].

Le viol des femmes - dites de l'ennemi - est certes pour les combattants une façon efficace et durable de l'envahir en détruisant sa descendance, mais ce crime représente honteusement une « *double pollution* »[509]. D'une part, il s'agit d'une pollution morale car la femme violée est non seulement humiliée mais aussi elle est instrumentalisée pour être ensuite rejetée par sa communauté d'origine ; ce qui peut expliquer, parfois, comme le souligne Jacques Chevrier, pourquoi les victimes ne témoignent pas. D'autre part, le viol est perçu comme une pollution physiologique perpétrée le plus souvent par des enfants-soldats atteints du sida.

Lea Malanda est aussi un cas de femme humiliée parmi tant d'autres. Mariée à un cadre supérieur de banque, elle a subi presque le même sort que l'épouse d'Ibara. En sortant de la forêt avec son mari et sa fille pour rejoindre le camp des réfugiés, ils ont été arrêtés à un point de contrôle le long du soi-disant couloir humanitaire avant d'être dépouillés de tout (argent, montres, bijoux et téléphone portable). Lorsque son mari tenta de s'interposer entre elle et le soldat qui voulait l'entraîner dans l'herbe pour la violer, les autres soldats l'ont jeté dans un gros camion garé à côté du barrage après l'avoir violemment battu. À plusieurs (sept), ils la violèrent, au bord de la route, dans l'herbe, devant sa fille âgée de douze ans qu'ils n'épargnent pas non plus[510].

Si ces trois exemples illustrent les nombreux viols qui semblent relever, en général, des sentiments d'humiliation et de « vengeance » des petits sur les grands, rien n'explique les autres cas de viols entachés d'une extrême barbarie. Il s'agit notamment de la scène évoquée par Johnny, scène pendant laquelle Giap avait fait violer une grand-mère par son petit-fils devant un groupe de miliciens. Ce même Giap est décrit au début du roman dans des scènes où il torture au piment les femmes, incapable de les violer :

> *Il les* [les femmes] *prenait, il frottait leurs yeux avec de la poudre ou de la sauce de piment qu'il avait préparée lui-même et arrachait leurs vêtements ; pendant que les prisonnières criaient, se frottaient les yeux et se convulsaient sous la brûlure du piment, il se bidonnait, il se gondolait jusqu'à avoir des larmes aux*

[508].Nous pensons notamment au film documentaire intitulé *Le viol : une arme de guerre au Congo*, réalisé par Suzanne Babila en 2007. Avec des témoignages à l'appui, ce film montre à quel point la criminalité des bandes armées a atteint son paroxysme : des petites filles d'à peine cinq ans jusqu'aux vieilles femmes de plus de soixante-dix ans, elles ont été violées sauvagement et leurs sexes mutilés, principalement dans la partie est de la République Démocratique du Congo.
[509].CHEVRIER, J., *Op. cit.*, 2006, p. 156.
[510].DONGALA, E., *Op. cit.*, pp. 334-335.

> *yeux. Quand il les voyait rouler par terre, se contorsionner et agiter leurs fesses nues comme si elles dansaient une danse inventée par le diable, alors là, il se mettait à bander fort comme un taureau. Ses yeux exorbités de fumeur de chanvre étaient encore plus rouges que les yeux pimentés de ses victimes. Il riait, il était heureux et sans honte il jouissait.*[511]

Une telle violence aussi sauvage que sadique caractérise à tout bout de champ ces miliciens quand ils sont en train d'abattre froidement leurs victimes. Laokolé dans sa fuite n'a certes pas le temps de tout observer, mais les scènes de crimes abominables dont elle est témoin ne laissent aucun lecteur indifférent. Parfois les détails qui lui échappent sont relatés/complétés avec précision par Johnny, en grande partie, auteur de ces crimes. Afin « *d'avoir une voiture de commandement* », « *la 4x4 japonaise*[512] », Johnny massacre une famille de six personnes fuyant la guerre dont la seule rescapée est Mélanie. Celle-ci est la meilleure copine de Laokolé. Elles étaient, avant la guerre, dans la même classe de terminale au lycée. Mélanie sera tuée à son tour, écrasée par un char en mission d'évacuation des expatriés se trouvant dans la grande enceinte du H.C.R[513]. C'est également devant la porte de cette même enceinte que Johnny et sa troupe vont se livrer à un carnage[514] des réfugiés pour les obliger à déserter les lieux afin de procéder aux pillages.

Les gris-gris bizarres[515] - un accoutrement hétérogène qui n'est pas sans rappeler celui du colonel Papa le bon dans *Allah n'est pas obligé* - dont Johnny se couvre font de lui un être diabolique et inhumain. En tuant froidement les enfants inoffensifs agenouillés devant lui, c'est l'innocence et l'essence même de l'humanité qu'il s'acharne à détruire. Il tue lâchement un gosse de 7 ans l'accusant d'être « *un espion des Tchétchènes* ». Pourtant, l'enfant en pleurs, le suppliait à genoux et lui répétait sans cesse qu'il ne vendait que des oranges et des bananes de sa maman. Effondré mais resté sur les genoux lorsque la tête a violemment heurté le sol, dans une position de prière d'Allah, le corps de l'enfant devient l'objet de scènes

---

[511].*Ibidem*, pp. 17-18.
[512].*Ibidem*, p. 88.
[513].*Ibidem*, p. 184.
[514].*Ibidem*, p. 148.
[515].Derrière une haie de lantanas où elle a plongé avec la brouette (sur laquelle se trouve sa mère) afin d'éviter l'écrasement par le véhicule conduit par Johnny, Laokolé observe ce milicien et nous fait son portrait physique : « *En tout cas je n'avais jamais vu façon plus bizarre que de se fagoter que celle de ce Chien Méchant. Affublé d'une casquette à la visière retournée et d'un T-shirt sans manches, il avait autour du cou un collier formé de cauris enfilés et sur lequel étaient accrochés deux ou trois petits sachets. En plus, un tissu rouge était noué autour de son biceps droit. Il n'était pas costaud ni même très grand et son pantalon vert olive semblait trop grand pour lui. Par contre, la double ceinture de munitions qu'il portait en écharpe sur chacune de ses épaules se croisait sur sa poitrine tel Zapata, lui conférant une allure franchement prétorienne. Une arme automatique dans la main et un long couteau pendant sur une de ses hanches complétaient son arsenal guerrier. Des lunettes sombres camouflaient son regard et, plus étrange encore, de temps en temps son T-shirt émettait des éclairs de lumière.* », p. 64.

absurdes : l'assassin demande à Petit Piment qui porte toujours une grande perruque rousse de l'achever. Il s'approche du gamin immobile, le fait basculer d'un coup de pied et « *l'arrose de plusieurs balles* », inutilement puisque l'enfant est déjà mort. Chien Méchant ramasse ensuite une banane, l'épluche puis jette la peau sur le cadavre. Les autres miliciens se régalent de tous les fruits. Avant de partir, Mâle-Lourd assène un violent coup de pied dans le bas-ventre, « *à l'endroit des organes génitaux* »[516].

Une scène presque identique est décrite par Chien Méchant. Après le bombardement du quartier Kandahar, les miliciens s'y rendent pour chercher les éléments tchétchènes, mais au fond, pour piller et tuer. Piston trouve « *un gamin de douze ou treize ans* » dans le plafond et l'amène devant Chien Méchant. Malgré les pleurs de l'enfant et les implorations de la mère, il tire « *dans la nuque du gamin agenouillé* », après avoir mis en garde tout le monde :

> *Ces gens ne me connaissaient pas. Ils croyaient que j'étais une femmelette que l'on pouvait attendrir par des jérémiades.*[517]

Petit Piment « *rafale* », quant à lui, la mère qui tente de se précipiter sur le corps de son fils et s'effondre sur lui, la tête la première.

Enfin, une autre scène qui décrit la cruauté de Johnny se passe dans le camp des réfugiés. Après la visite du camp par le chef d'État en compagnie de son épouse, Johnny qui fait partie désormais du contingent chargé de la sécurité du camp, s'aperçoit de la petite fillette de cinq ou six ans, celle que l'épouse du président avait « *embrassée* », en train de ramasser des morceaux de biscuits tombés par terre. Il détache sa « *grosse ceinture de militaire*[518] » pour lui infliger une sévère correction car elle « *fait la honte au pays et à la femme du président* ». Mais il rate sa cible et sa ceinture frappe la boîte qui s'envole des mains de l'enfant. Il s'apprête à l'assommer lorsque Laokolé se précipite sur la fillette pour la recouvrir de son corps. Très en colère, il frappe avec frénésie sa proie au point que tous les hommes présents, désespérés et pris d'effroi, se ruent sur le bourreau :

> *J'ai reçu un coup à la tête. Les hommes, qui jusque-là portaient ce regard de honte que l'on retrouve chez les chiens vaincus, s'étaient mis tout d'un coup dans la danse comme s'ils voulaient venger toutes les humiliations qu'eux et leurs femmes avaient subies. Je suis tombé, ils m'ont tapé avec mon propre ceinturon, ils m'ont cogné avec la crosse de mon propre fusil. L'émeute était générale. Si on ne tirait pas, nous étions tous morts.*[519]

---

[516] *Ibidem*, p. 69.
[517] *Ibidem*, p. 258.
[518] *Ibidem*, p. 331.
[519] *Ibidem*, pp. 331-332.

Après le retour du calme, les militaires procèdent à une rafle de toutes les personnes de quatorze à quarante-cinq ans pour les emmener dans leur casernement. Quant à Laokolé, elle s'attend à sentir passer le feu de la vengeance dans la maison de Johnny. Mais elle ne va pas se laisser faire. Celle qui incarne toutes les valeurs humaines (la sagesse, la patience, le courage, etc.), celle qui a combattu une « *espèce de connasse de nana de phacochère*[520] » alors qu'elle venait de passer trois jours et trois nuits sous un gros orage seule dans la forêt sans manger, est prête à aller jusqu'au bout.

Dans la maison de Johnny où il l'a amenée, toujours avec la fillette dont elle ne se sépare plus désormais, Laokolé, sur le qui-vive, est ferme et déterminée. Cette attitude inquiète fort Johnny, qui, d'habitude, viole ou tue ses victimes après les avoir terrorisées et humiliées. Lui qui n'a cessé de crier que la force était son arme et le fusil son instrument de terreur[521], insulte sa proie pour l'énerver mais sans succès. Il tente alors de la séduire par les biens luxueux (pillés ou volés) et surtout de lui prouver qu'il est intellectuel. Il lui balance une « *grosse Bible* » qui atterrit sur ses genoux, la Bible tachée de sang qu'il avait récupérée chez un « *vieil illuminé de Kandahar* » après l'avoir mitraillé. Très énervé par le silence de Laokolé, il avance pour la gifler mais il est surpris par le gros livre qu'elle lui frappe en plein visage. Et « *quand le désespoir se transforme en énergie de destruction, sa force est démultipliée d'une façon incroyable.*[522] » Au moment où il tombe en se fracassant violemment la nuque contre le rebord de la table, la jeune fille bondit aussitôt sur lui :

> *J'ai écrasé ses doigts avec une grosse bouteille pleine de whisky voyant qu'il tentait de prendre son revolver, puis je me suis mise à piétiner, à écraser, à frapper avec toute la force de mes talons ces organes génitaux qui avaient humilié tant de femmes. J'ai pensé à la fillette de douze ans du camp, j'ai pensé à mon enfant qu'il a failli écorcher sous les coups de sa ceinture de tirailleur et j'ai frappé entre ses jambes, j'ai piétiné, écrabouillé, écrasé son bas-ventre. J'ai frappé comme une furie prise de folie furieuse. Quand je me suis calmée, son corps était inerte.*[523]

La répétition des verbes *frapper*, *écraser* traduit parfaitement cette force ravageuse qu'exprime Laokolé se débarrassant de Johnny. En tuant Chien Méchant, Laokolé voudrait écraser tous les diables que ce personnage incarne. La mort de ce « mal » est une résurrection victorieuse non seulement pour elle mais aussi pour tous ceux qui ont souffert durant la guerre

[520].*Ibidem*, p. 314.
[521].*Ibidem*, p. 354.
[522].*Ibidem*, p. 360.

civile. En sortant de la maison, elle recouvre sa liberté et retrouve l'espoir de vivre qui renaît dans le nom qu'elle donne à la fillette lui offerte par le destin : *Kiessé* qui signifie la joie.

Le roman d'Emmanuel Dongala nous oblige de ne pas passer sous silence celui de son compatriote Alain Mabanckou, *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, publié la même année[524], consacré lui aussi à la guerre civile congolaise. L'action se déroule dans un pays imaginaire appelé Viétongo[525], une ancienne colonie française en voie d'implosion en raison de la rivalité qui oppose le nord et le sud du pays. La tension s'exacerbe lorsque le général nordiste Edou décide de chasser du pouvoir le président démocratiquement élu et son premier ministre Ta Kandé surnommé Vercingétorix qui, fort du soutien de ses milices, les « Anacondas » et les « Petits-Fils de Vercingétorix », entreprend d'organiser la résistance dans le sud du pays.

Sur fond de guerre civile, comme dans *Johnny Chien Méchant*, l'intrigue va porter au premier plan la destinée tragique de deux couples dont l'histoire personnelle est traversée par le clivage ethnique. Entre Hortense, jeune nordiste et Kimbébé, son mari, un professeur de lettres sudiste, la haine ne tarde pas à s'installer, contraignant ainsi la jeune femme à s'enfuir dans la forêt en compagnie de sa fille Maribé. Par un jeu de miroirs pervers, Christiane, l'amie sudiste d'Hortense, connaîtra un sort identique mais encore plus cruel puisque son mari, Gaston, sera exécuté par les « Petits-Fils de Vercingétorix », du seul fait de son appartenance à la « *mauvaise* » ethnie.

Hortense, la narratrice, rapporte tous ces événements dramatiques avec pour but de dénoncer dans l'urgence l'horreur et les exactions dont elle est témoin. Elle rédige ainsi des « *cahiers* » dans lesquels elle tente de reconstituer son passé foudroyé par une guerre fratricide, jusqu'au moment où, dans le village de la forêt où elle croyait avoir trouvé refuge, le bruit assourdissant d'un hélicoptère annonce l'arrivée imminente des miliciens lancés à la poursuite des nordistes. Maribé, sa fille, échappe de justesse au viol systématique dont se rendent coupables les miliciens à l'endroit des femmes, des fillettes et même des enfants qui ont le malheur de tomber entre leurs mains criminelles. Ce roman se termine sur une fragile note d'espoir, puisque Maribé se sauve en emportant avec elle les précieux « *cahiers* » rédigés par sa mère tout au long de la traque impitoyable dont elle a fait l'objet.

---

[523].*Ibidem*, pp. 360-361.
[524].MABANCKOU, A., *Les Petits-Fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002.
[525].S'agit-il d'un jeu de mots ? Le mot-valise *Viétongo* pourrait bien être un néologisme opérant la fusion de deux signifiants segmentés, à savoir, *Vietnam* et *Congo*. Par une sorte de rapprochement métaphorique (allusion à la guerre du Vietnam), Mabanckou aurait forgé ce nom *Viétongo* pour désigner - pourquoi pas - un pays où les horreurs sont comparables à celles qui se sont produites au Vietnam.

Par ailleurs, *Johnny Chien Méchant* est un récit qui progresse au rythme de la circularité temporelle. Les scènes de violence et de souffrance se succèdent dans une spéculaire et vertigineuse narration. La structure spatio-temporelle est beaucoup plus nette dans le récit de Laokolé. Aussi son calvaire aura-t-il duré moins d'un mois : de la première débandade au bombardement de Kandahar, il y a seulement trois jours. La fuite à travers la forêt, les bombardements des villages et l'errance en fugitive solitaire dans la forêt dure une semaine. Le récit au camp des réfugiés n'excède pas probablement dix jours. Notons cependant que le roman ne fait aucune allusion au temps historique ou événementiel qui correspond à la guerre civile de 1997.

Le roman de Dongala opte pour deux principales intrigues. Le personnage de Johnny se situe dans une « *intrigue de sanction*[526] » puisqu'à la fin du récit, ce protagoniste « satanique » est « puni ». Le récit de Laokolé est soumis à une « *intrigue d'épreuve* ». Elle affronte une série d'épreuves, résiste et persiste jusqu'au bout pour terminer le roman en héroïne. Elle manifeste tout au long du roman une volonté sans bornes de survivre, d'aider, d'aimer coûte que coûte, et surtout de ne jamais lâcher la bride à la barbarie. Elle emporte ainsi le lecteur vers un *happy end* qui vient mettre fin à l'audace narrative de Johnny : « *La douleur irradiait maintenant tout mon corps… J'ai mal… je meurs… je suis mort…je…je…*[527] » Deux structures de transformation sont possibles pour ce roman qui met en scène deux protagonistes de profils et d'actions différents.

Le récit de Johnny

1. (*État initial*) : Johnny, manœuvre-balai (Enfant de la rue)
2. (*Force transformatrice*) : Recrutement par le parti (Milicien redoutable)
3. (*Force équilibrante*) : Il s'enrichit des biens pillés (Il vole, viole et tue)
4. (*Dynamique de l'action*) : Il est tabassé et humilié au camp des réfugiés
5. (*État final*) : La mise à mort

Le récit de Laokolé

1. (Ei) : Elève intelligente au lycée (en dernière année)
2. (Ft) : Fuir la guerre civile

[526].GOLDENSTEIN, J-P., *Op. cit.*, p. 75
[527].DONGALA, E., *Op. cit.*, p. 358.

3. (Fé) : Réfugiée au camp après des jours de galère dans la forêt
4. (Da) : La provocation de Chien Méchant
5. (Ef) : Elle tue Chien Méchant

Premier roman écrit en exil, *Johnny Chien Méchant* évoque, dans une certaine mesure, tout ce qui s'est passé en Afrique à une période bien connue. L'auteur refuse cependant toute étiquette de « roman historique », encore moins de « récit de témoignage » sur la guerre civile au Congo. Il affirme avoir fait travailler seulement son imagination :

> *Je me rends compte qu'il y a des problèmes : je me suis toujours dit qu'un écrivain peut écrire partout car c'est l'imagination qui travaille ; or j'avais toujours écrit mes livres pendant que je vivais en Afrique. C'est la première fois où j'écris un roman hors d'Afrique et, je me rends compte qu'il me manque quelque chose… L'atmosphère… Tout est dans l'imagination, alors qu'en Afrique, je sortais de mon imagination et j'allais dans le réel - et l'un renforçait l'autre !*[528]

Emmanuel Dongala a quitté son pays en 1997 « *pour des raisons vraiment de peur physique d'être tué* » et s'est installé aux États-Unis, là où il a dépendu entièrement de son imagination en écrivant cette œuvre. *Johnny Chien Méchant*, par le ton juste de deux subjectivités antagonistes, est une prouesse littéraire. C'est enfin un roman d'aventure qui replonge hélas ses racines dans l'histoire africaine récente.

S'il est facile de constater que le Johnny de Dongala emboîte le pas au Birahima de Kourouma, parfois même jusque dans son langage, il est intéressant de dresser un tableau qui les compare à Méné de Saro-Wiwa, l'un des précurseurs à jouer un rôle important dans les romans qui mettent en scène les enfants-soldats.

[528].BREZAULT, E., *Op. cit.*, *Mots Pluriels*.

	Méné	Birahima	Johnny
Âge	16 ans	10 ou 12 ans	16 ans
Niveau de formation	a terminé brillamment son cours moyen	a coupé cours élémentaire deux (autrement dit, il n'a pas terminé sa 2e année)	a atteint le CM1
Parents	Fils unique de sa maman (pas de papa)	vit avec sa mère (enfant-unique)	-
État initial	Apprenti- chauffeur	Enfant de la rue	Manœuvre-balai et enfant de la rue
Copines	Agnès	-	Lovelita
Temps événementiel	(1967-1970)	Début de la guerre au Libéria : 24/12/1989	1997
Espace géographique	Nigeria-Biafra (Doukana)	Libéria, Sierra Leone et Côte d'Ivoire	Congo
Motivation de faire la guerre	-Le prestige de porter l'uniforme militaire -Pour plaire à sa fiancée Agnès	Pour devenir enfant-soldat	Pour tuer, voler, violer et piller
Excitants	Boissons	Haschisch	Alcool, chanvre et sexe
Intrigue	Intrigue mélodramatique	Intrigue de maturation	Intrigue de sanction
Voix narrative et focalisation	La 1e personne. Focalisation interne, « vision avec »	La 1e personne. Focalisation interne, « vision avec »	La 1e personne. Focalisation interne, « vision avec »
dénouement	Un relatif *happy end* : il ne meurt pas dans la guerre mais sa famille est décimée (sa mère et sa fiancée), son village n'est qu'un champ de ruines	Un relatif *happy end* : Il découvre à la fin du roman la fosse dans laquelle a été jetée sa tante mais rencontre son cousin, docteur Mamadou	Il meurt des coups de pieds de Laokolé

La première partie nous aura permis de voir à quel point les romanciers africains, dans un réalisme très engagé, ont décrit d'une part la misère dont ont longtemps souffert les populations vivant dans des milieux anxiogènes, et d'autre part la violence qui est la source de nombreux problèmes liés à l'instabilité sécuritaire. Nous avons eu recours à diverses approches, entre autres, thématique, sociologique et narratologique pour mieux approfondir la

question. Par contre, nous nous proposons, dans la seconde partie, de faire essentiellement une étude de langue et de style dans les œuvres de fiction qui font la représentation du génocide rwandais.

Écrits dans une même période et par devoir de mémoire, les romans *Murambi le livre des ossements*, *L'Aîné des orphelins* et *La Phalène des collines,* respectivement de Boubacar Boris Diop, de Tierno Monénembo et de Koulsy Lamko, romans qui constituent notre corpus, ont tenté de relater les « *avènements* », pour les uns ou les « *événements* », pour les autres. Nous allons nous intéresser aux techniques narratives utilisées par les trois auteurs pour raconter l'indicible. Adoptent-ils les mêmes niveaux de langue ? Quelle est la part du style de chacun ? Comment peuvent-ils sortir du sérail des lieux communs pour aborder sereinement un sujet si délicat à décrire ?

DEUXIÈME PARTIE

LA LANGUE ET LE STYLE
DANS LE ROMAN SUR LE DRAME RWANDAIS

Le terme « drame »[529], dans le présent contexte, fait référence à l'événement funeste survenu à une date bien précise. En 1994, le Rwanda a connu une tragédie hors norme qui a produit un choc profond dans le monde. Les reparties dénonciatrices ne se sont pas fait attendre. Une masse très importante de documents et de témoignages ont été spontanément publiés, parfois à la suite des manifestations à l'échelle internationale[530]. En outre, des productions cinématographiques ont été réalisées, des monuments et des sites mémoriaux ont été érigés. Dans la même perspective, des textes littéraires ont été composés et publiés : des recueils de poèmes, des dramaturgies, des récits divers[531] et surtout des romans. La plupart de ces textes sont le fruit de l'opération « Écrire par devoir de mémoire », projet initié par l'équipe de Fest'Africa.

---

[529].Nous utilisons « drame » ou « tragédie » au sens figuré, c'est-à-dire, pour désigner une catastrophe unique en son genre. Si les membres du Groupov (*Rwanda 94. Le théâtre face au génocide*, n° sp. de *Alternatives théâtrales,* (Bruxelles), n° 67-68, 2001) manifestent un refus de ces termes, c'est peut-être parce qu'ils revêtent beaucoup plus un sens théâtral. Pierre Halen écrit ceci à ce sujet : « *Dans leur approche critique de la représentation, sur scène, du drame rwandais, les membres du Groupov (2001) ont très nettement marqué leur refus du terme de* tragédie. *Gageons que celui de* drame *leur convenait encore moins. Par là, et contre les révisionnistes, ils maintiennent le terme de* génocide*, sur la base duquel les massacres peuvent êtres jugés pour ce qu'ils ont été : des crimes contre l'humanité. Mais le refus du mot* tragédie *a aussi un autre sens : la mort et la souffrance n'étaient pas le résultat d'une fatalité, encore moins celui d'une machination des dieux* », *Cf. son article* « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », dans *Études Littéraires Africaines*, n° 14, 2002, Paris, pp. 20-32.

[530].Nous pensons notamment au colloque : « Les langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda ». Ce colloque a été organisé à l'Université de Metz du 6 novembre 2003 au 8 novembre 2003.

[531].Nous pouvons citer par exemple : Jean Hatzfeld, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Le Seuil, 2000 et *Une Saison de machettes*, Paris, Le Seuil, 2003. On retiendra aussi le nom de Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Actes Sud, 2000.

Notre intérêt pour l'analyse des œuvres de fiction constitutives du corpus est motivé davantage par le souci de trouver des réponses à ces multiples questions. Que peut apporter à la narration d'un génocide une œuvre d'imagination ? La fiction peut-elle exprimer /raconter comme il faut le génocide ? Dispose-t-elle des pouvoirs de transmission et de commémoration du réel ? Est-elle capable de représenter un événement historique d'une telle gravité dont le récit devrait « *être laissé à la responsabilité des seuls témoins et historiens*[532] » ? Ces romans peuvent-ils se démarquer du « *document historique*[533] » pour constituer un « *discours fictionnel* », ou plutôt, ne s'inscrivent-ils pas dans ce que Paul Ricoeur appelle l'entrecroisement d'une histoire fictionnalisée et d'une fiction historicisée[534] ?

Dans *Fictions pour mémoire*, Catherine Dana circonscrit son champ de recherche au génocide des Juifs durant le régime nazi et s'interroge sur le rôle de la littérature en général, de la fiction en particulier dans la narration de la réalité. D'emblée, elle évoque les difficultés de représenter l'amplitude du « *judéocide* », de se le figurer, au niveau individuel non moins que collectif, tandis qu'une force contraire tente de le reléguer dans le récit d'ensemble de la guerre, le traitant comme du passé – un passé qui empêcherait que l'on se tourne vers un futur moins accablant[535]. Les tenants de cette position ont du mal à comprendre comment la shoah peut être transmise, communiquée et sauvegardée dans le futur en tant qu'événement historique du passé. De même, ils se demandent comment son souvenir peut rester, dans le présent, « *une expérience vive* », selon l'expression de Paul Ricoeur[536]. Ainsi, il en est parmi eux qui considèrent la fiction comme « *un mensonge fondamental, un crime moral, un assassinat de la mémoire* »[537]. Ils estiment, en effet, que la fiction reste inacceptable, au point d'en être taboue. Elle n'est pas seulement assimilée au mensonge, mais elle est aussi vue comme une trahison de la véritable expérience concentrationnaire pouvant faire le jeu des négationnistes. La fiction aurait donc un pouvoir de distraction qui autoriserait le lecteur à s'abstraire de la réalité historique[538]. Ceux qui adhèrent à la position d'Alain Parrau[539],

---

[532].DANA, C., *Op. cit.*, p. 9.
[533].Eloïse Brezault se demande s'il n'y a pas un risque de paraphraser les textes journalistiques et de faire du « docuroman » plutôt que du roman. (Voir son article publié sur http://www.refer.sn/ethiopiques intitulé : «Raconter l'irracontable : le génocide rwandais, un engagement personnel entre fiction et écriture journalistique ».
[534].RICOEUR, P., *Temps et récit, 3, Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 329.
[535].*Ibidem*., p. 12.
[536].RICOEUR, P., *Op. cit.* , p. 309.
[537].LANZMANN, Claude, « De l'Holocauste à *Holocaust* ou comment s'est débarrasser », dans Michel DEGUY, *Au sujet de Shoah : le film de Claude Lanzmann*, Paris, Belin, 1990, p. 309, cité par DANA, C., *Op. cit.*, p. 14.
[538].DANA, C., *Op. cit.*, p. 14.
[539]. « *Le lien de la littérature avec la vérité de l'expérience est, s'agissant des camps, irrémédiablement rompu* », PARRAU, A., *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995, p.38, cité par DANA, C., *Op. cit.*, p. 10.

soutiennent en quelque sorte l'idée que « *seuls les témoignages des rescapés, faits par des hommes et des femmes d'ailleurs généralement peu aptes à l'écriture, deviennent acceptables* »[540]. Cela laisse sous-entendre que la relation brute des faits vécus, exclut nécessairement tout souci de forme ou d'esthétique, d'autant plus que bon nombre de témoins sont peu aptes à l'écriture.

Par contre, d'autres critiques pensent plutôt que les représentations littéraires du génocide sont comparables à « *des verres à travers lesquels toute connaissance et tout jugement – en fait, tout ce qui peut être imaginé – sur le génocide nazi, sont rendus possibles, sans lesquels même l'expérience personnelle ou la mémoire seraient insuffisants* »[541]. Contrairement donc à la déclaration de Théodor Adorno[542], pour que le génocide soit « *imprescriptible* »[543], l'œuvre d'art devient une nécessité.

En étudiant *La Peste* (1947) d'Albert Camus et *W ou le souvenir d'enfance* (1975) de Georges Perec, Catherine Dana prouve en effet qu'une analyse littéraire peut mettre en lumière la tâche essentielle remplie par la fiction dans le processus de « mémoration » de la shoah∗.

Bien entendu, pour certains, si la fiction se montre impuissante à représenter le génocide – d'autant plus qu'une catharsis ne saurait avoir lieu – il ne faudrait pas non plus jeter sur elle l'anathème. Elle est capable, en effet, de jouer un rôle que ne peuvent jouer les seuls témoignages. D'après Michel Deguy, elle peut constituer un moyen de « *métamorphoser le présent en circonstance inoubliable, c'est-à-dire citable et recitable* »[544]. Dans la mesure où la fiction peut « *re-constituer une expérience vécue autour de ' personnages'* »[545], il ne lui est pas impossible de donner forme à l'« indicible ». Jorge Semprun estime que le recours à l'imagination est une nécessité pour se faire entendre :

> *Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible mais sa substance. Non pas son articulation mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente, que ceux qui auront fait de leur témoignage un objet artistique, un espace de création – ou de*

[540].DANA, C., *Op. cit.*, p. 10.
[541].LANG, Berel, « The Representation of Evil :Ethical Content as Literary Form », dans Saul Friedlander (ed.), *Probing the Limits of Representation*, Havard University Press, 1992, p. 118, cité par DANA, C., *Op. cit.*, p. 13.
[542].En 1955, Théodor Adorno déclarait que : « *écrire un poème après Auschwitz est barbare* », dans *Prismes : critique de la culture et de la société*, traduit de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Payot, 1986, p. 23 cité par DANA, C., *Op. cit.*, p. 10.
[543].DEGUY,M., *Op. cit.*, p. 5, cité par DANA, C., *Op. cit.*, p. 13.
[544].*Ibidem.*
[545].SALLENAVE, Danièle, « La Catharsis impossible. Ebauche d'une réflexion », *Po&sie*, 70, 1994, p.65, citée par DANA, C., *Op. cit.*, p. 14.

> *recréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage.*[546]

Les grandes lignes d'un programme rhétorique établies par Jorge Semprun s'appuient sur l'artifice et la maîtrise, deux éléments qui permettent de faire un récit de l'expérience concentrationnaire lisible et significatif pour les lecteurs, ceux qui ne découvrent les camps que par leur seule lecture. Pour ce faire, le récit des camps demande à être maîtrisé dans un « *un cadre littéraire spécifique* » et se doit d'adopter une rhétorique conçue pour ce récit. Dans ce cas, comme le souligne Catherine Dana, ce point de vue refuse l'hétéronomie rigide de l'imagination et de la vérité historique, l'opposition entre forme littéraire et morale[547]. Cette hétéronomie nie également un réalisme qui enlèverait aux mots leur pouvoir d'imagination et qui, s'obstinant à vouloir tout relater, «*ferait courir au récit le risque paradoxal d'être – lui si réaliste – coupé du réel* »[548].

Par ailleurs, prétendre que la fiction est un mensonge fondamental, c'est sans doute prendre pour référence la fiction produite au dix-neuvième siècle et ne se limiter qu'à elle[549]. C'est en quelque sorte ignorer la volonté propre à une certaine fiction moderne de se détacher du schéma réaliste – naturaliste, et refuser ainsi d'accepter les choix qu'elle a faits quant à l'expression du réel. Dans ce cas, la théorie de Michel Riffaterre[550] semble ne pas convenir à

---

[546]. SEMPRUN, J., *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 23, cité par DANA, C., *Op. cit.*, p. 15.

[547].DANA, C., *Op. cit.*, p. 16.

[548].*Ibidem.*

∗Catherine Dana propose une explication quant à son choix pour l'orthographe de « shoah » avec une minuscule à l'initiale : « *L'absence de majuscule à l'initiale de termes que le génocide, shoah ou holocauste, ne doit pas choquer nos lecteurs. Sans doute l'emploi généralisé de la majuscule aurait pour motif, à la fois de symboliser l'énormité de la catastrophe et de signaler l'unicité de l'événement. Pour les mêmes raisons cependant, nous avons trouvé impossible de nous résoudre à mettre des majuscules à ces noms qui, à notre sens, ne sont que d'imparfaites métaphores. La typographie n'atteint pas les buts recherchés. De plus, nous avons été conduit à cette décision lorsque nous avons noté que chacun des termes signale à la fois l'action de tuer et le fait d'être tué. La majuscule ne devrait certainement pas gratifier le premier sens. Enfin, nous utilisons sans aucune distinction les termes génocide, shoah, holocauste, voire catastrophe ou anéantissement. Il est clair qu'aucun d'eux ne convient vraiment.* », *Ibidem.*, p. 9.

[549].Fiona McIntosh revient sur les problèmes qui se posent entre la réalité et la fiction à l'époque réaliste. Elle constate que le réel, le fait brut apportent une caution ambiguë au roman. En effet, « *la fiction reste souvent plus significative que le réel ; parallèlement la fiction devient aux yeux des historiens ou des chroniqueurs au mieux une inexactitude coupable, au pire un mensonge* », dans *La Vraisemblance narrative en question*, Sartrouville, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 8.

[550].Dans son article « L'illusion référentielle », Riffaterre se rend compte que, même la description la plus naturelle n'est pas un simple énoncé des faits car elle se présente comme un objet esthétique aux connotations affectives. Pour lui, « *la représentation littéraire de la réalité, la mimésis, n'est que l'arrière-plan qui rend perceptible le caractère indirect de la signification. Cette perception est une réaction au déplacement, à l'altération ou à la création du sens. Déplacement, quand le signe glisse d'un sens à un autre, quand un mot est « mis pour » un autre, comme c'est le cas dans la métaphore. Altération, quand il y a ambiguïté, contradiction ou non-sens. Création, quand l'espace textuel est le principe organisateur à partir duquel des signes naissent d'éléments linguistiques peut-être insignifiants dans d'autres contextes* », dans BARTHES, R. & alii, *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 91.

une littérature dite « engagée » dont le souci est de traiter le récit de l'événement historique dans un « langage cru », en d'autres termes, dans un réalisme qui équivaut à un « art littéral ».

On serait alors tenter de croire – ou de tirer des conclusions hâtives - que les écrivains invités en résidence d'écriture au Rwanda sur le génocide de 1994 se sont carrément résolus à recourir à une « écriture blanche » qui se réclame d'appeler les choses par leur nom, autrement dit, à produire une œuvre « littérale » où « *tout pouvoir d'esthétisation du langage est nié* »[551]. C'est ce que d'ailleurs l'un d'eux – notamment Boubacar Boris Diop - revendique fermement :

> *Pendant que j'écrivais 'Murambi', j'ai dit dans un mail à un ami que j'étais en train de construire mon roman avec beaucoup de cynisme. Sur le coup, il n'a pas compris ce que j'entendais par là. Je lui ai alors expliqué que tout dans ce livre fonctionnait selon un mépris total de la technique romanesque, de l'intrigue et de toutes ces choses-là. Je m'en foutais vraiment. Dans mes textes précédents, j'étais très soucieux de la forme, j'avais le sentiment de me balader dans un labyrinthe, je demandais à mon lecteur-complice de venir m'y rejoindre, il hésitait, j'insistais : 'Viens donc, c'est sombre, c'est tortueux, mais c'est si délicieux en fin de compte'. Ici, il n'est pas question de cela. Après ce que j'ai vu au Rwanda, je n'avais aucune envie de jeux formels, c'aurait été vraiment ignoble de ma part de revenir de là-bas et de me planter au milieu de la scène pour dire : 'Regardez comme je sais faire de belles phrases avec le sang des autres !' J'avais surtout un souci d'efficacité immédiate. Pour ne pas donner au lecteur l'occasion de refermer les yeux, j'ai soigneusement sélectionné les scènes à décrire. Face à une situation aussi excessive, la tentation d'en rajouter était quasi naturelle. J'ai évité de tomber dans ce piège. Dans ce sens, je peux dire que j'ai écrit ce roman en restant un ton au-dessus. Chaque fois que les événements m'ont paru trop cruels et incroyables, je me suis gardé d'en parler.*[552]

En tenant un tel propos, Diop réagissait à la question suivante : « *Ton roman se situe entre réalité et fiction. Comment as-tu réussi à atteindre ce délicat équilibre ? Quelle est la place que tu as voulu réserver aux deux plans, la réalité et la fiction ?* » Le travail de fiction – en tant que création de l'imagination - a consisté chez cet écrivain à sélectionner soigneusement les scènes à décrire, tout en se gardant de parler des événements qui lui paraissaient trop cruels et incroyables. Cela signifie qu'il a donné à ses « descriptions » le pouvoir de dévoiler, non pas « *tout le réel* », mais un « *réel imaginaire* »[553] qui lui permet de rester en relation constante avec la réalité historique.

---

[551].*Ibidem.*, p. 14.

[552].*Rwanda : écrire par devoir de Mémoire*. Entretien avec Boubacar Boris Diop par Lanfranco Di Genio. (Voir le site : http://www.fieralingue.it/modules.php ?name=news&file=article&sid=303)

[553].Comme le souligne Isabelle Daunais, le point de contiguïté entre l'imaginaire et la réalité est principalement lié à un problème technique : comment distinguer dans l'intrigue le réel et le rêve et maintenir l'opposition ou la co-présence des deux mondes ? *Cf. Frontières du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002, p. 132.

La volonté de perpétuer le souvenir du génocide au moyen de la littérature implique une prise de position de la part des auteurs. Si Diop reconnaît dans le même entretien avec Di Genio que leurs romans – le sien et ceux notamment de Lamko et Monénembo – « *ne disent encore rien en profondeur sur le génocide* », c'est que principalement ils ont été écrits dans l'urgence du témoignage. Leur prise de position n'est pas seulement un engagement à produire une œuvre de réflexion sur un sujet douloureux qu'on pourrait qualifier d'inimaginable et en même temps de témoignage à la mémoire d'un « événement génocidaire », c'est aussi une sorte de praxis qui rend place au langage et au style de chacun d'eux, sans nécessairement s'éloigner de ce qui caractérise d'une manière générale le roman négro-africain francophone.

Nous nous accordons avec Albert Gandonou quand il affirme qu' « *il n'y a pas de roman africain sans ethniques, sans onomastique ni xénismes d'origine africaine* »[554]. Les trois auteurs n'ont pas échappé à la règle. Ils ont enrichi leurs romans par un usage important des emprunts faits essentiellement d'expressions et de « *mots de couleur locale* »[555]. Beaucoup d'éléments spécifiques à la culture rwandaise (*intore, inkindi, igisoro, umutsima, inombe, impengeri, umushogoro*, etc.) difficilement traduisibles ou sans équivalents en langue française ont été utilisés. Leurs discours sont ponctués de proverbes tirés dans la « sagesse populaire » et employés à des fins illustrative ou démonstrative. Chez Monénembo, par exemple, on relève une écriture populaire fortement oralisée et les scènes burlesques succèdent parfois à l'humour et à la dérision : les personnages Van der Poot et Rodney sont aussi triviaux que ridicules.

Le style est souvent marqué par la récurrence des signifiants qui connotent les instruments de la mort, par exemple, *machette, couteau, fusils…* Pour dire inlassablement l'horreur, Diop se sert des mots qui pèsent très lourd et qui prennent tous les sens, à savoir : « *des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus et* […] *des mots couverts de sang et de merde.* » (M.L.O, p. 226). Face à une violence intenable, à travers les personnages de Jessica et Cornelius, le style devient dénonciateur et accusateur. La polysémisation du mot *sang* employé souvent par antanaclase, est fréquente chez les trois romanciers. L'usage excessif des embrayeurs spatio-temporels (*ici, là, ça, comme ça, là-bas*…) donne aux textes le ton familier. Le texte de Lamko est, quant à lui, une immense

[554].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 27.
[555].BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française*, t. XII, Paris, Armand Colin, 1968, p. 381, cité par GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 25.

logorrhée verbale, une forme de prosopopée qui met en scène des morts, des personnages emblématiques.

Le recours à de nombreux « *effets de réel*[556] » contribue à maintenir le lecteur dans un univers vraisemblable[557]. Il s'agit, entre autres, de l'emploi des anthroponymes courants et des allusions aux toponymes existants, de la précision des dates, etc. Tous ces indices permettent d'inscrire ces romans dans un marquage socioculturel et géolinguistique tout à fait précis. Avant d'aborder une étude détaillée de tous ces éléments, nous proposons, en premier lieu, d'expliquer les titres et de faire ensuite la « segmentation » des trois romans. Cette « structuration » permettra, entre autres, de dégager les principales séquences constitutives de ces textes et de faciliter les repérages.

[556].Nous empruntons l'expression à Roland Barthes. *Cf.* son article « L'effet de réel », dans BARTHES, R.& alii, *Op. cit.*, pp. 81-90.

[557].Nous entendons par « vraisemblance », le sens que lui donne Fiona MacIntosh : « *La vraisemblance est devenue synonyme d'effet de réel* », *Op. cit.*, p. 8.

CHAPITRE I
L'HERMÉNEUTIQUE DE LA TITROLOGIE

D'une manière générale, le choix d'un titre n'est pas le résultat du simple hasard. Le titre renferme souvent une nuance poétique. Il est parfois énigmatique ou elliptique et s'apprête à diverses interprétations. Rares sont donc des titres privés de sens métaphoriques. À les observer de très près, les titres des romans du corpus obéissent curieusement à une parfaite rythmique. Il suffit, par exemple, de mettre entre parenthèses – ou plutôt de masquer - le mot « Murambi » pour avoir des titres aux unités syntaxiques bien rythmées.

Premièrement, nous avons des titres formés d'un seul groupe nominal :

/ L'Aîné des orphelins/

/ La Phalène des collines/

/ Le Livre des ossements/

Deuxièmement, ce groupe nominal peut être disséqué en deux groupes substantivés dont le second est le déterminatif du premier :

/ L'Aîné// des orphelins/

/ La Phalène// des collines/

/ Le Livre// des ossements/

Troisièmement, nous constatons que les trois titres sont constitués de quatre éléments qui, placés sur l'axe paradigmatique, donnent le schéma suivant :

Déterminant (article défini)// substantif// déterminant (prépositionnel)// substantif.

/ L'// Aîné// des// orphelins/

/ La// Phalène// des// collines/

/ Le// Livre// des// ossements/

Remarquons aussi qu'il aurait suffi d'un seul pied de plus au premier titre pour que les trois soient des heptasyllabes. Par ailleurs, on pourrait poursuivre ce jeu sur les titres, en ajoutant notamment des noms en apposition aux deux premiers. On aurait alors des titres de ce genre :

Nsenghimana, l'aîné des orphelins

La Reine, la phalène des collines

Murambi, le livre des ossements

Si la formulation des trois titres est presque identique, on serait tenté de chercher des explications dans le fait même qu'ils renvoient tous à un seul référent, ou peut-être aussi que ces textes sont produits dans un même contexte et à une même époque[558]. Il n'en demeure pas moins cependant que chaque titre se dispose à sa propre herméneutique.

Tierno Monénembo donne à son roman un titre apparemment simple mais qui dissimule plusieurs sens. Tout d'abord, Faustin Nsenghimana est l'aîné de la famille de quatre enfants (2 garçons et 2 filles). Ils sont devenus orphelins suite aux massacres de leurs parents. Dans la culture rwandaise[559], l'aîné joue un rôle très important dans la famille. Il jouit, par ailleurs, des privilèges au même titre que son père. En l'absence du père, l'aîné occupe sa place - son siège - pour être responsable des autres membres de la famille. Ils lui doivent ainsi du respect et en retour, il doit se montrer à la hauteur de ses tâches.

Nsenghimana est donc l'aîné de ses deux petites sœurs et de son frère cadet, pour lesquels il se donne corps et âme afin de les nourrir et les protéger, surtout après le départ de *La Cité des Anges Bleus* pour vivre ensemble dans les QG, parmi d'autres orphelins, enfants de la rue. Dans ce milieu anxiogène, Nsenghimana se montre ferme, s'impose et se comporte non pas seulement comme « *le chef de la bande* », mais surtout comme « un père » soucieux des siens, responsable des gamins déshérités et abandonnés à leur sort par le destin.

Monénembo fait également de Nsenghimana l'aîné de tous les orphelins, ceux-là mêmes qui portent des blessures de l'histoire de tout un peuple. Les confidences de cet « *Aîné* », dans un discours sans emphase, restent le symbole de tous ceux qui, comme lui, sont hélas sans repères et se prédestinent à leur propre survie.

L'autre explication possible de *L'Aîné des orphelins* est à chercher du côté de la culture peule, celle du romancier. Diallo Bios[560] nous apprend que chez les Peuls, l'aîné signifie l'ordure, c'est-à-dire, la première « motte » que les dieux envoient à tout couple. Par exemple, écrit-il, « *lorsqu'on vous dit* Kaa afo, *tu es l'aîné ; évitez de ressortir assez vite votre joie ! Cela pourrait bien signifier : vous êtes l'aîné des insouciants, des débiles ; par vos raisonnements ou gestes.* » Cette comparaison de l'aîné à l'ordure apparaît dans le livre, lorsque maître Bukuru parle de Faustin :

---

[558].À ce sujet, Eloïse Brezault précise que « *ces textes possèdent des thématiques communes : il n'est qu'à voir les lieux ou les personnages évoqués. Tous ces récits sur le Rwanda s'inscrivent dans des toponymes réels, comme autant de points de repère qui nous permettent, au fil de la lecture, de reconstruire la géographie du pays* », dans *Les Nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone au tournant du siècle (1990-2000)*, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 161.

[559].En kinyarwanda, l'aîné signifie *imfura*. Un proverbe rwandais est beaucoup plus explicite quant à la place de l'aîné dans la famille : *Imfura na se barangana (barareshya)* ; littérarement, « l'aîné et son père sont égaux ».

> *- Ressaisissez-vous, ma fille ! Ce n'est rien ! L'essentiel, c'est de sortir cette petite ordure d'ici.* (p. 116)

Quant à l'image de la débilité ou de l'idiotie, elle apparaît juste au moment où Faustin retrouve son frère et ses sœurs :

> *- Lune s'appelle Esther, l'autre Donatienne ! Le petit, Ambroise ! Ce sont mes frères et sœurs ! Mes frères et sœurs, bande d'idiots !* (p. 72)

Nsenghimana les traite de « *bande d'idiots* », non pas par méchanceté, mais plutôt par pitié car en son absence, ils sont incapables de s'entretenir et restent très vulnérables. C'est dans ce contexte qu'il est considéré comme « l'aîné des insouciants, des débiles » ; une bande qu'il doit nourrir en furetant dans la gadoue.

Cependant, l'insouciance ou la débilité liées à la personnalité de Faustin ne sont pas tout à fait évidentes. Ses agissements et son comportement peuvent-ils être considérés comme une sorte de déficience mentale ? Le refus de collaborer avec son avocat ou l'attitude intransigeante envers les juges qu'il insulte et désabuse ; s'agit-il des signes de débilité ? Le fait de pas demander pardon ni de se repentir pour le meurtre d'un copain qui abusait sexuellement de sa sœur, est-ce une forme d'insouciance ?

De toute façon, *L'Aîné des orphelins* reste, en définitive, le livre de tous les délaissés, de tous les orphelins qui se sont retrouvés dans la rue parce que « *les avènements ont emporté avec eux tout ce qui compte vraiment* » (p. 95).

Le titre *Murambi le livre des ossements*, fait penser d'abord au « *livre d'or* » dont parle également Koulsy Lamko dans *La Phalène des collines* :

> *Pelouse hésita quand Védaste lui tendit le gros classeur à la couverture noire et à la tranche jaune canari. Que pouvait-on écrire de sensé dans un livre d'or à la sortie d'un musée de carcasses humaines ? Le guide qui avait entre-temps retrouvé la parole, insista. Elle finit par accepter le stylo tendu. Elle dessina juste son nom : Pelouse.* (p. 47)

Boubacar Boris Diop nous propose un titre elliptique puisqu'il omet la préposition « à ». Presque partout où le mot « Murambi » apparaît dans le livre, il est précédé de cette préposition de lieu. Murambi est un toponyme tristement célèbre au même titre que Nyamata, Nyarubuye, Ntarama… mais avec une particularité étrange qui rend Cornelius muet de stupéfaction :

> *À Murambi, les corps, recouverts d'une fine couche de boue, étaient presque tous intacts. Sans qu'il pût dire pourquoi, les ossements de Murambi lui donnaient l'impression d'être encore en vie. Il prit peur.* (p. 183)

---

[560] *Notes de lecture*, dans *Notre Librairie*, n° 142, *Op. cit.*, p. 31.

À Murambi, plus précisément à l'Ecole technique de Murambi, le Docteur Joseph Karekezi- le père de Cornelius - a « *lâché ses tueurs sur des milliers de gens qu'il prétendait protéger* » (p. 144). Sa femme et ses enfants faisaient partie des victimes. Avant que Cornelius n'y mette les pieds, après son retour de Djibouti, Murambi représente toutefois, pour lui, le souvenir de la chaîne des collines du sud-ouest où il avait « *senti la mort à ses trousses* » pendant son enfance (p. 53).

Selon Isaac Bazié[561], le titre de l'œuvre, *Murambi le livre des ossements*, « *convoque deux principes directeurs de l'écriture du génocide : le recours au lieu du drame et l'inéluctable présence du corps sans lequel il n'y a pas génocide* ». Il précise néanmoins que le sous-titre « le livre des ossements » a une plus grande portée, dans une ouverture intertextuelle similaire à celle de Véronique Tadjo[562] par le principe seulement, et programmatique comme elle en ce qui a trait à l'écriture[563]. En effet, écrit-il, si on met en rapport ce « livre » avec le récit biblique de la « vallée des ossements » (livre d'Ezéchiel, chapitre 37, versets 1 à 14), on découvre dans le projet d'écriture à tout le moins un désir : celui de redonner une certaine vie. Dans ce cas, l'écrivain-prophète se destine à redonner non pas chair et souffle, mais une mémoire qui retienne la « vallée des ossements. » Le livre-vallée devient non pas le lieu d'une deuxième vie, d'une résurrection, mais celui, plus modeste, d'un autre site d'encre et de papier dont l'ambition s'arrête au devoir de mémoire.

Conséquemment, le corps va ainsi prendre une place particulière dans cette écriture qui s'y voue dans son seuil. Le corps devient également « *une sorte de programme, un tracé de douleurs et de violence que le texte se donne de rendre* »[564]. Dans la mesure où « *un génocide n'est pas une histoire comme les autres, avec un début et une fin, entre lesquels se déroulent des événements plus ou moins ordinaires* » (p. 226), Diop ne conteste pas son élan, un « *élan vers la parole, dicté par le désespoir, l'impuissance devant l'ampleur du mal et sans doute aussi la mauvaise conscience* » (p. 226). Son livre n'a qu'un seul but : « *dire inlassablement l'horreur.* »

Bref, *Murambi le livre des ossements* est une voix qui brise le silence mais aussi et surtout, c'est un livre écrit à la mémoire douloureuse de tous les morts de Murambi et d'ailleurs.

---

[561].BAZIÉ, I., « Au Seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire», *Présence Francophone*, n° 63, p. 43.
[562].Allusion à son titre : *L'Ombre d'Imana. Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, *Op. cit*. (Imana est comparable à Dieu, en kinyarwanda).
[563].BAZIÉ, I., *Op. cit.*, p. 43.
[564].*Ibidem*.

La Phalène des collines fait songer, à première vue, au 3e roman de Tchicaya U Tam'si, *Les Phalènes* (1984), après *Les Méduses ou les Orties de mer* (1982) et *Les Cancrelats* (1980), tous s'inscrivant dans la métaphore animalière. Le rapprochement des deux titres n'est pas une simple coïncidence d'autant plus que Koulsy Lamko évoque cet écrivain congolais au milieu de son livre :

> *Elle* [Pelouse] *traverse le patio aux ornés d'affiches publicitaires, attarde son regard sur l'une d'entre elles où s'étale en lettres de feu l'inscription :* Le Bal de Ndinga de Chikaya U Tamsi, mise en scène de Gabriel Garran. *Incongrue la vieille affiche à cet endroit !* (p. 93)

S'agit-il de « *l'intertexte à l'œuvre*[565] ? » En effet, dans le poème « Berceuses »[566], Tchicaya parle des « *phalènes qui dansent en ellipse* » sur la tête de l'enfant mort. Cette scène rappelle bien la description faite par Lamko lorsque la Phalène-narratrice, après s'être égarée par-delà les collines, dans un camp de réfugiés, se pose sur une tente à l'intérieur de laquelle se trouve un enfant agonisant :

> *Je m'approche d'une tente d'où s'élève une plainte.* […] *En cette nuit glacée, nuit vile, nuit veule ; les spasmes de la fièvre secouent un corps d'enfant brûlant. L'enfant grelotte, se tasse à la fureur du vent qui fend davantage l'entrebâillement de la tente.* […] *Les doigts de la mort, mangeuse d'âmes, épient, tâtonnent, glissent, se coulent en traître.* […] *Les spasmes de la fièvre continuent de secouer le corps de l'enfant. Bientôt la vie s'échappe du petit corps.* (pp. 188-189)

Un autre détail intéressant concerne l'écriture « *en folie* » de Tchicaya qui a beaucoup inspiré la « *logorrhée verbale ininterrompue, fruit des paysages de douleurs, de doutes, de rires, ...* » (dédicace) de Lamko. En outre, dans leurs exordes respectifs, les deux écrivains annoncent les mêmes intentions : la paraphrase de l'histoire et la réflexion philosophique sur la notion du temps. Tchicaya résume sa pensée en ces mots :

> *C'est avec la vie des hommes illustres ou simples que l'on mesure mieux le temps, que l'on comprend mieux le temps.* (Avant-propos)

Parallèlement, *La Phalène des collines* peut se lire, tantôt comme une fable, celle d'un papillon dans la peau d'une reine violée atrocement par un prêtre, tantôt comme une épopée d'un héros emblématique qui se métamorphose finalement en salamandre. Le viol de la reine apparaît à travers le livre comme un viol symbolique de l'histoire de tout un peuple par

---

[565].Nous faisons allusion à l'ouvrage intitulé : *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones* (Textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job), Presses Universitaires de Bordeaux, Publications du C.E.L.F.A, Pessac, 2003.

[566].TCHICAYA U TAM'SI, *L'Arc musical – Epitomé*, Paris, Éditions P.J.O, 1970.

l'Occident et résonne « *comme une mise en accusation du catholicisme et du colonialisme* »[567].

En choisissant de faire revivre le personnage d'une femme momifiée qui a décidé de raconter son calvaire de vivante, Koulsy Lamko fait recours à la prosopopée :

> *J'avais donc décidé de pousser instantanément une tête, un thorax, un abdomen, des yeux composés, trois paires de pattes et … des ailes de papillon. Je choisis d'habiter le corps d'une belle et grande phalène rousse avec des stries foncées, couleur sol brûlé. Simple opération de métamorphose pour passer de l'invisible au visible, du corps aphysique à l'incarné. Simple routine depuis l'instant du viol et de ma mort, il y a cinq ans. Un* muzimu *n'éprouve aucun obstacle, aucune limite.* (pp. 28-29)

Lamko accorde ainsi la parole aux morts et établit un « pont » avec la mémoire. Voici ce qu'Eloïse Brezault écrit à ce sujet :

> *Les morts et les vivants semblent mis sur un même pied d'égalité. Il n'est qu'à voir* La phalène des collines *de Koulsy Lamko où l'étrangeté de la narration est renforcée par l'utilisation d'un trope particulier, la prosopopée : cette voix unique et particulière qui veut crier sa rage et sa douleur est celle d'une Reine assassinée pendant le génocide. La phalène devient le symbole de la communication soudain interrompue entre le monde des vivants et celui des morts, car personne n'est plus là pour entendre ses récriminations désespérées.*[568]

La parole revient au revenant – un *muzimu* (mot du kinyarwanda désignant un fantôme) - parce que les vivants s'isolent dans le mutisme à tel point que les morts viennent frapper à leurs portes pour se faire entendre. Véronique Tadjo, dans ses « *voyages jusqu'au bout du Rwanda* », fait le même constat en employant elle aussi la prosopopée:

> *Le mort frappait aux portes et aux fenêtres, mais elles ne s'ouvraient pas. Il criait : « Pourquoi m'abandonnez-vous ? Je suis maintenant cadavre et vous ne me reconnaissez plus. Ne sentez-vous pas ma présence parmi vous ? »*[569]

C'est avec la même colère que le ton est donné dès le début de *La Phalène des collines*, un ton qui place cependant le lecteur entre l'étrange et l'irréel fantomatique. Dans une narration homodiégétique, le *muzimu* décide désormais de la forme qui lui convient pour prendre à son compte le récit :

> *Moi, je suis désormais une phalène, un énorme papillon de nuit aux couleurs de sol brûlé. Je ne suis née ni d'homme ni de femme, mais de la colère. J'ai surgi d'un néant de fantôme et d'une dépouille sèche de femme anonyme au milieu d'autres cadavres amoncelés dans une Église-musée-site du génocide. Avant le chaos, l'univers tout entier me connut et m'adula. J'avais vécu dans la chair d'une authentique reine : « Celle du milieu des vies ».* (pp. 13-14)

---

[567].DELAS, D., « Écrits du génocide rwandais », *Notre Librairie* n° 142, *Op. cit.*, p. 27.
[568].BREZAULT, E., *Op. cit.*, 2005, p. 369.
[569].TADJO, V., *Op. cit.*, p. 55.

Lorsque le chaos s'installe, les rôles semblent s'inverser : où les vivants restent muets, les morts prennent la parole dans un discours direct et sec. La Phalène va jusqu'à revendiquer son rôle de médiateur entre le monde visible et le monde invisible afin que, comme le précise Brezault, « *la frontière qui sépare ces deux univers* [soit] *plus ténue que jamais* »[570]. Dans son ouvrage *Temps et récit* (tome3), Paul Ricoeur revient sur le rapport qu'entretiennent les morts et les vivants, rapport fondé sur le lien existant entre le passé historique et la mémoire :

> *La mémoire de l'ancêtre est en intersection partielle avec la mémoire de ses descendants, et cette intersection se produit dans un présent commun qui peut lui-même présenter tous les degrés, depuis l'intimité du nous jusqu'à l'anonymat du reportage. Un pont est ainsi jeté entre le passé historique et mémoire, par le récit ancestral, qui opère comme un relais de la mémoire en direction du passé historique, conçu comme temps des morts et temps d'avant ma naissance.*[571]

Selon Paul Ricoeur, la mémoire de l'ancêtre retrouve sa place entre un passé historique et le récit qui opère dans le présent commun. L'incursion des morts dans le monde des vivants devient justement symptomatique du lien intrinsèque qui existe entre passé historique et mémoire. Aussi longtemps que ce passé reste douloureux, seul le médiateur peut intervenir pour renouer le dialogue avec les morts pour que la vie après « le Mal » puisse se tisser. Sans eux, les vivants ne représentent rien :

> *Il faut leur demander de nous livrer les secrets de la vie qui reprend le dessus, puisqu'il n'y a que les vivants qui puissent ressusciter les morts. Sans nous, ils ne sont plus rien. Sans eux, nous tombons dans le vide.*[572]

Tout compte fait, *La Phalène des collines* voudrait se lire comme « *une méditation sur le statut de la mort dans les sociétés africaines post-coloniales.*[573] » Boniface Mongo-Mboussa pense effectivement que, dans ces sociétés, le lien entre les morts et les vivants à travers les cérémonies funéraires est dorénavant rompu. Pour lui, *La Phalène des collines* est là pour nous montrer à quel point ces sociétés ont bafoué la vie.

L'autre interprétation possible de *La Phalène des collines* tient sa force dans la métaphore animalière qui se dégage non seulement du titre, mais aussi à travers tout le récit. La voie choisie par Lamko de « *dire l'inhumanité des hommes en les regardant de l'extérieur à la manière d'un zoologiste*[574] », semble corroborer le point de vue d'Ahmadou Kourouma dans *Allah n'est pas obligé*, point de vue selon lequel les guerres tribales créent un univers

---

[570]. BREZAULT, E., *Op. cit.*, 2005, p. 370.
[571].RICOEUR, P., *Op. cit.*, p. 168.
[572].TADJO, V., *Op. cit.*, p. 57.
[573].MONGO-MBOUSSA, B., « *Notes de lecture* », *Notre Librairie*, n° 142, p. 32.

impitoyable « *qui, parfois, rend la condition animale plus enviable que la condition humaine* »[575] :

> *C'est comme ça dans les guerres tribales : les gens abandonnent les villages où vivent les hommes pour se réfugier dans la forêt où vivent les bêtes sauvages. Les bêtes sauvages, ça vit mieux que les hommes. A fafolo !*[576]

Les gens quittent ainsi leurs demeures pour fuir la cruauté de leurs semblables, cruauté extrême qu'aucun animal - si sauvage soit-il - ne ferait subir à un autre animal, encore moins à l'homme. Birahima en est le témoin privilégié, et l'on ne le contredirait pas quand il affirme que « *les animaux traitent mieux les blessés que les hommes* »[577].

La Phalène des collines animalise l'homme. Celui-ci est capable d'incarner plusieurs formes comportementales bestiales. Il peut alors jouer sur sa bipolarité d'homme-animal pour voiler ou déterrer d'autres « natures » cachées dans son existence :

> *C'est dans l'animal qu'il faut creuser pour déterrer les limites de l'homme. L'homme-chenille, lâché sur la toison verte des pâturages et des feuillages, dévore sans retenue jusqu'aux nervures. L'homme-criquet effeuille les épineux, les dénude au moindre bourgeon naissant. L'homme-boa avale le buffle jusqu'à la racine des cornes.* […] *L'homme-éléphant à la patte-mortier écrase toutes les termitières sur son passage.* […] *L'homme-hibou a horreur de la lumière. L'oiseau nocturne aux gros yeux enveloppés d'immenses cernes dévoreurs de visages !* […] *L'homme-chat minaude, cache ses travers et ses crottes dans le sable et se fait la toilette quotidienne pour afficher pureté. L'homme-chien court à l'appel du maître.* (pp. 48-49)

Dans ce monde à l'envers, l'homme est animalisé par l'insecte qui a pris la parole humaine. On se retrouve ainsi face à un bestiaire métaphorique dégradant le genre humain. Ce rôle revient au papillon qui ébauche des « types » de comportements « *qui évoquent emblématiquement la conduite des hommes lors du génocide* »[578].

Si le corps de la victime est animalisé, celui des bourreaux peut aussi faire l'objet de métamorphoses. Pour dénoncer les mécanismes qui sous-tendent la violence inhumaine, l'animal-narrateur multiplie les images dans lesquelles les miliciens *interahamwe* sont comparés aux fauves, aux phacochères, aux lycaons, etc. Voici quelques exemples :

> *- À dix mètres de là, sa main gauche que je reconnais, semble fermer la bouche d'un fœtus que les fauves ont enlevé de l'utérus d'une mère sauvagement césarisée, fendue de la bouche au nombril.* (p. 46)

---

[574].BREZAULT, E., *Op. cit.*, p. 281.
[575].NGALASSO, M. M., « Langue, écriture et intertextualité dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », dans MATHIEU-JOB, M., *Op. cit.*, pp. 131-163.
[576].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, 2000, p. 96.
[577].*Ibidem.*, p. 100.
[578].BREZAULT, E., *Op. cit.*, 2005, p. 281.

> - *Les* interahamwe *arrivent par groupes, une horde de barbares assoiffés de trésors, hurlant, razziant hameaux et fermes telles des hordes de lycaons affamés, aboyant de rage, la langue pendante, les crocs acérés.* (p. 118)
>
> - *Son cousin, meneur de la bande qui avait découpé son mari* [le mari d'Épiphanie] *et ses enfants devant elle, lui apparut, sous la forme d'un bourgmestre géant dictant des recommandations à un cercle d'*interahamwe *aux longues dents qui sortaient de la bouche comme des défenses de phacochères.* (p. 175)

Soulignons aussi que le prêtre qui a violé la reine avait un « *phallus de phacochère* » (p. 44). Le lycaon est un mammifère carnivore qui tient à la fois du loup et de la hyène. Il est par ailleurs un animal mythologique qui se nourrit de la chair humaine.

Somme toute, en procédant à l'animalisation du récit, Koulsy Lamko est persuadé qu'elle est la seule métaphore la plus à même de questionner le comportement sauvage des humains envers leurs semblables. En ce sens, *La Phalène des collines* est une allégorie qui immortalise l'âme en la faisant renaître dans la nature.

CHAPITRE II
LA STRUCTURE SÉQUENTIELLE

2.2.1. *L'Aîné des orphelins*

Le roman se compose de trente-quatre tableaux qui se succèdent en *flash-back* et séparés par trois astérisques en forme de triangle.

1. pp. 13-14 :

Dès l'incipit, le narrateur, à la première personne, évoque sa condamnation à mort. Il aurait pu éviter ce « *sort* » si son cousin Thaddée ne s'était pas mis au travers de son dessein. Il (narrateur) avait reçu discrètement l'invitation de son oncle Sentama qui habite (« *depuis la dernière saignée* ») en Tanzanie. Il devait partir le plus tôt possible. Mais Thaddée, « *avec son nez qui respire la malchance et ses grandes oreilles qui entendent tout* », le persuada d'attendre quelques jours pour l'accompagner. Pourtant, c'est juste le temps de « lui voler » sa chance car Thaddée partira seul trois jours après. Quand les « *avènements* » ont commencé, il n'avait plus d'espoir de passer la frontière.

2. pp. 14-15 :

Ce court segment (six lignes) est consacré à « l'état civil » du narrateur. Il se présente, un peu à la manière de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* : « *Je m'appelle Faustin, Faustin Nsenghimana. J'ai quinze ans. Je suis dans une cellule de la prison centrale de Kigali. J'attends d'être exécuté.* » A l'époque des « *avènements* », il vivait avec ses parents et venait d'avoir dix ans. Il y a lieu de repérer ici deux dates importantes : 1994, date des « *avènements* », correspond au temps historique (TH), tandis que 1999 est le temps du récit (TR)[579].

[579].GENETTE, Gérard, *Op. cit.*, 1972. On se réfère notamment au chapitre consacré à l' « *ordre* » (pp. 77-121). Pour lui, étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif (récit) à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire (ou diégèse).

3. pp. 15-20 :

Pourquoi les « *avènements* » ? Selon le sorcier Funga, les catastrophes humaines et naturelles trouvent leur justification dans la légende : les Blancs « *ont fait bouger exprès* » le rocher sacré de la Kagera. Damien Bede écrit à ce sujet que « *dans le procès de l'écriture, chaque fois que la parole est cédée au vieux sorcier, celui-ci se cache derrière des explications transcendantales.*[580] » Le sorcier Funga raconte aussi que ce qui arrive au pays est la conséquence de la colère des dieux envers les anciens qui leur ont tourné le dos pour suivre le dieu des autres.

4. pp. 20-25 :

Description de sa cellule qui porte le numéro 14. C'est un espace auquel, lui et les prisonniers de son âge, « *les dealers, les proxénètes, les auteurs de parricide et les génocideurs dont l'âge court de sept à dix-sept ans* » ont donné plusieurs noms symboliques : *Au Club des Minimes, Quartier des Jeunes Bannis* ou le *Bagne des Irrécupérables*. L'exercice de choix des noms rappelle celui de Johnny et ses compagnons, exercice organisé pour trouver un nom à son groupe de miliciens. *Au Club des Minimes*, la vie est bestiale et les maladies sont terrifiantes :

> *Agide, qui partage ma natte, a les couilles en compote. Quand la lumière du soleil arrive à percer les lézardes du mur, on peut voir ses boules qui flottent dans le pus et les vers blancs qui lui grouillent entre les jambes. On ne peut plus dire qu'il pleure ou qu'il gémit. Un bruit de bête sauvage sort tout seul de sa bouche pour de bon entrouverte.* (A.O, p. 22)

Les journées s'alternent entre les jeux de cartes, les échanges de mégots, journées ponctuées par des menaces « *avec des couteaux, des tessons de bouteille ou des alênes de cordonnier* » qui finissent par des bagarres parfois meurtrières.

5. pp. 25-35 :

Faustin vient de passer trois ans en prison. « *Dans ce caveau où la nuit succède à la nuit et l'odeur des plaies à celle, familière, de la mort* », il ressasse les souvenirs de ses premiers jours d'enfermement. Désormais, il n'a plus peur des jaribus (surnom des gardes), ni d'autres prisonniers les plus féroces comme Ayirwanda. La séquence est dominée par le récit de la visite de Claudine Karemera, une jeune femme pitoyable qui éprouve envers lui des sentiments maternels. Mais pour Faustin, c'est une femme séduisante qu'il a envie de « *culbuter* » chaque fois qu'il la voit :

> *Ses seins étaient plus gros, plus dignes d'être palpés et mordillés que la dernière fois. Elle portait un pagne couleur chair qui se fondait dans son teint et collait si bien à sa croupe que, chaque fois qu'elle faisait un pas, j'avais l'impression*

[580].BEDE, D., « Fictions littéraires, conflits et pouvoirs en Afrique », dans *Ethiopiques* n° 71. (Voir le site : http://www.refer.sn/ethiopiques/article.php3 ?id-article=68&artsuite=2

> *qu'elle était nue et que c'était la peau de ses augustes fesses qui frémissait devant moi. Je réalisai pour la première fois que cela faisait trois ans. Trois ans que je n'avais pas baisé.* (A.O, p. 35)

6. pp. 35-47 :

Échappant aux massacres, Faustin s'enfuit de son village natal de Nyamata et prend la direction de Byumba où il espère retrouver ses parents. Il évite ainsi de poursuivre les longues colonnes de réfugiés « *à travers les hibiscus et les bananiers* » et après quelques semaines d'errance, il rencontre un soldat du FPR. Ensemble, ils sillonnent plusieurs régions avant d'arriver au camp de Rutongo où il est « interné ». Il va y rester jusqu'à la chute de Kigali. Il entre dans la capitale en portant des brodequins, une couverture et un calot lui offerts par un capitaine à Rutongo.

7. pp. 47-58 :

Pendant les premiers jours à Kigali, il aide comme tout le monde les soldats « *à charger les machettes et les cadavres, à orienter les ambulances vers les blessés auxquels il reste une petite chance* ». Pour manger, il doit escalader la muraille du marché et avec un morceau de pelle, déterrer les restes d'arachides, de manioc et de bananes vertes pris dans la gadoue, laver ces « *précieuses denrées* » dans les flaques d'eau des ornières, faire du feu dans le tas d'immondices de la rue de l'Épargne. Il s'habitue très vite à la vie des enfants de la rue comme Msîri, Musinkôro, Canisius, Ambroise, Tatien, Émilienne, Josépha… Ils élisent domicile dans les QG et passent leurs journées à rafistoler leur vie à coup de mensonges et de larcins. Accusé de vol d'un autoradio et frappé à mort, il est sauvé par Claudine qui, désormais va lui confier la garde de sa voiture.

8. pp. 58-69 :

Faustin garde la voiture pendant quelques semaines sous un faux nom (Cyrille Elyangashu). Il lui a fait croire qu'il vit avec ses parents à Gikondo. Claudine finit par découvrir la vérité. Elle effectue plusieurs visites au QG, en compagnie de Una Flannery O'Flaherty, surnommée « Miss Human Rights » ou « la Hirlandaise » afin de dissuader tous les enfants à quitter ce lieu dangereux et sinistre.

9. pp. 64-69 :

Les deux femmes parviennent en vain à convaincre tout le groupe à intégrer l'orphelinat appelé *La Cité des Anges bleus*, situé sur la route de Rwamagana. Les conditions de vie y sont plus ou moins décentes mais Faustin aura du mal à se conformer à une discipline très rigoureuse et à supporter les pleurs hystériques qui montent « *de l'aile des filles à n'importe quelle heure du jour et de la nuit* ».

10. pp. 69-74 :

Faustin vient d'apprendre que les « *trois petits diables* » d'enfants qui pleurent tout le temps sont ses propres sœurs et un frère. Il perd connaissance et ne se remet que quelques jours plus tard. Il va alors s'occuper d'eux sans relâche et les aider à retrouver « les habitudes humaines » perdues depuis qu'ils « *erraient dans la brousse parmi les chats sauvages et les singes* », avant d'être recueillis par un vieux prêtre.

11. pp. 74-77 :

Au bout de quatre mois, ses sœurs et frère deviennent des pensionnaires comme les autres : ils prennent leur douche tout seul et mangent au réfectoire sans se faire aider. Faustin se garde de leur demander tout de suite ce qui leur est arrivé depuis le jour où ils se sont quittés, de peur que « *leur chair ne retombe en lambeaux et que le barouf ne recommence* ». Il se souvient néanmoins qu'ils n'étaient pas à l'église quand le brigadier Nyumuruwo s'est emparé de son cerf-volant.

12. pp. 77-80 :

Les souvenirs de la vie à la *Cité des Anges bleus* se déroulent dans sa tête comme au présent. Il revoit ses journées passées au potager ou à l'infirmerie pour aider l'infirmière à ranger les médicaments. La nuit, il « *mouillait ses draps en pensant à Josépha ou à Émilienne* ». Un matin, il organise la fuite avec ses sœurs et frère. Ils se cachent sous la bâche de la camionnette qui approvisionne l'orphelinat. Il emporte avec lui une provision d'une dizaine de poulets égorgés dans le poulailler. Ils arrivent à Kigali sans se faire remarquer par le chauffeur Bizimungu.

13. pp. 80-85 :

Le soir même, ils fêtent les retrouvailles et « *toute la famille se réunit au salon* » du QG. Ils se racontent de petites histoires. Musinkôro leur parle de ce coopérant belge, M. Van der Poot, un « *fieffé pédrophile* » qui se fait piéger et désabuser par le gendarme Froduald et la délinquante Émilienne.

14. pp. 85-86 :

Le lendemain, Faustin emmène ses « *frangines devant la librairie Caritas* » mais il se rend compte très vite que « *des visages lubriques* » aux « *regards fiévreux* » s'attardent sur elles (Esther et Donatienne). Il envisage alors d'avoir un revolver sur lui pour protéger ses sœurs.

15. pp. 86-90 :

Claudine rend visite à Faustin pour la seconde fois. Il attend le verdict des juges après la première comparution. Elle lui parle de l'état d'avancement de son dossier mais il est plutôt

préoccupé par les nouvelles de ses sœurs, du QG, de la *Cité des Anges bleus*… Avant de repartir, elle lui laisse quelques effets sanitaires.

16. pp. 90-92 :

Faustin décrit les scènes de la vie quotidienne en prison : les visites, les relations avec les jaribus, etc. Cependant, la vie y ressemble à « *une étrange course d'obstacles* » où « *le moindre écart se règle entre les hommes, c'est-à-dire au couteau* ».

17. pp. 92-94 :

Cette séquence relate la déchéance physique et la dépravation des mœurs en prison, la hantise de la mort et la résignation. Faustin se souvient des jours passés en cachette avant son arrestation et médite sur le sort qui l'attend.

18. pp. 94-101 :

Ses souvenirs le plongent de la *Cité des Anges bleus* aux différents quartiers de Kigali. Laissant sa petite famille avec Tatien devant la librairie Caritas, il préfère glaner seul du côté de l'hôtel Méridien. C'est là qu'il fait la connaissance de Rodney, le cameraman anglais qui vit depuis longtemps en Afrique et travaillant pour les chaînes de télévisions étrangères[581]. Personnage vulgaire, Rodney se sert de Faustin pour fréquenter le bordel. Dans les bas quartiers de Kacyiru, Faustin l'emmène chez Clémentine, propriétaire du bar baptisé « *Le chacun comme il peut* ». Il le met en contact avec Solange. En échange contre ce service, Rodney lui file vingt dollars, le gratifie d'un paquet de cigarettes et promet de lui trouver « *un boulot* », notamment celui de l'accompagner sur les sites du génocide.

19. pp. 101-103 :

Le lendemain matin, de retour à l'hôtel Méridien pour répondre au rendez-vous, Faustin est surpris par une scène pathétique : Rodney en caleçon et Solange à moitié nue se battent « *comme des chiffonniers en s'injuriant copieusement* ». Il l'accuse d'avoir subtilisé tout son argent. Elle va finir par le lui remettre grâce à l'intervention de la foule.

20. pp. 103-110 :

Départ pour la visite du site de Nyarubuyé. Rodney et son « guide » rejoignent sur place des journalistes de la BBC. Le personnage de Faustin à l'apparence très misérable avec sa « *vieille culotte retenue par des épingles et des baskets pleines de trous* » intéresse Jenny. Celle-ci s'empresse de lui poser des questions sur les « *avènements* » mais Faustin qui « *ment comme il respire* » donne des réponses contradictoires. Grâce à la « complicité » et à la

---

[581]. « […] *anglais ! Mais je suis né en Ouganda, j'ai grandi à Bombay et je ne vis pas à Londres mais à Nairobi.* […] *Je passe mon temps à dormir ou à chasser des crocodiles dont je vends les peaux après en avoir dégusté la chair. Et comme cela ne me suffit pas pour boire à satiété et entretenir mes nombreuses maîtresses, je me loue comme cameraman quand l'occasion se présente.* » (A.O, p. 97)

« protection » de Rodney, Faustin gagne la confiance de tous les journalistes. Pendant un mois et demi, il va ainsi sillonner le pays en tant que guide, interprète et parfois comme « *acteur* ». Ils se rendent, par exemple, à Rebero avec la télévision suisse, à Bisesero avec la CCN, à Musha avec les Norvégiens, à Mwuliré avec les Australiens, etc. Avant de retourner à Kigali, il a déjà accumulé à peu près quatre cents dollars, une somme importante qui lui permettrait d'ouvrir un salon de coiffure si rien ne se met au travers de son projet.

21. pp. 110-114 :

Cette séquence relate deux événements successifs qui prennent une tournure dramatique. Le malheur surgit où s'annonce la joie. Tout d'abord, en rentrant à la capitale, Rodney est obligé de faire demi-tour, à mi-chemin, pour aller récupérer le revolver de Faustin qu'il a oublié sous les bananiers à Mwuliré. Ils ont une crevaison aux abords de Rutongo. Arrivés chez Clémentine, au moment où ils s'apprêtent à faire la « *fête* », une bagarre générale éclate. Faustin se sauve, bien avant la descente de la police, en laissant derrière lui « *l'écho des injures, des coups de poings et des bris de bouteilles* ». Ensuite, en pensant au bonheur de retrouver les siens, à l'argent qu'il a dans ses poches, il espère commencer une nouvelle ère de sa vie. Mais tout bascule quand il découvre sa sœur « *Esther nue sur une paillasse et Musinkôro affalé là-dessus* ». Il le tue sur le champ en tirant avec son arme « *jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de balles* ».

22. pp. 114-117 :

Claudine lui rend visite pour la troisième fois. Elle est en compagnie de maître Bukuru. Lorsqu'il apprend que le procès est programmé dans une semaine, il déprime un peu. Il est très agressif et insolent à l'égard de maître Bukuru. Cette réaction choque Claudine qui s'effondre en larmes. Pourtant, en lui cherchant un avocat, elle espérait que Faustin se réjouirait de la nouvelle.

23. pp. 117-123 :

Retour sur le récit d'enfance à l'âge de sept ou huit ans. La vie était paisible « *bonne, avantageuse, fantastique* ». Il se souvient de son cerf-volant qu'il avait fabriqué tout seul avec le papier cadeau de l'Italienne Antonina ou Tonia Locatelli. L'image de sa mort tragique traverse son esprit : « *On l'a découpée en morceaux sur les graviers, devant l'église.* » Il revoit le vieux sorcier Funga, le père Manolo, les mères brésiliennes, son équipe de football surnommé le Minime Système, le bar de la Fraternité où ils allaient voir un film à la télé « *en lorgnant le derrière d'Augustine* ». Il pense aussi à ses parents : Son père Théoneste, un *« ivrogne, comme la plupart de ses voisins, du reste, mais c'était un homme honnête qui*

savait tout faire ». Sa mère était « *une épouse discrète, dure à la tâche, soumise à son mari telle une bienheureuse esclave* ».

24. pp. 123-128 :

Faustin revient sur les circonstances de son drame. Après avoir tué Musinkôro, il a pris la fuite et a passé plus de trois mois en se cachant dans les buissons. Dénoncé par Tatien, il est arrêté et conduit en prison.

25. pp. 128-130 :

Le début de cette séquence[582] ressemble étrangement à celui de la séquence 22. Serait-ce le même souvenir qui revient ? Serait-ce la suite ? Le récit décrit les accrochages entre Faustin et maître Bukuru. Ils se détestent se lancent des insultes. Il se montre plutôt tendre envers Claudine qu'il trouve très séduisante et coquette comme « *une princesse boganda* ». La nouvelle de son procès prévu le lendemain à quatorze heures semble ne point l'émouvoir. Il est plutôt préoccupé par le baiser qu'il voudrait voler à Claudine :

> *Mon avenir – si, tant soit peu, il m'en restait encore – je m'en foutais. C'était son corps qui me rendait dingue. Je me mis sur la pointe des pieds, l'embrassai sur les deux joues et m'enfuis comme un voleur.* (A.O, p. 130)

26. pp. 130-138 :

En attente du procès, Faustin et les autres prisonniers mineurs (Misago, Matata, Ayirwanda…) du « *Club des Minimes* » passent la nuit à « se défoncer » au haschisch et à la colle en supputant sur son sort. Une bagarre éclate entre lui et Ayirwanda. Le lendemain, il se réveille « *avec dans la tête tous les bruits nocturnes qu'on peut entendre autour de la mare de Ngenda et un infâme goût de colombine et de cendre sur la langue* ». Les jaribus lui attachent des menottes aux poings avant de le sortir de là. Dans une salle annexe, il a quelques minutes d'entretien avec Claudine qui s'inquiète pour lui. L'arrivée de maître Bukuru qui embrasse Claudine plusieurs fois le rend plus hargneux. Maître Bukuru expose à Claudine sa stratégie de défense : Faustin n'est qu'un mineur qui a commis un crime passionnel en vengeant sa sœur. « *L'honneur de famille* » était en jeu. Cependant, face aux questions des juges, Faustin se montre inflexible. Il leur manque de respect. À leur tour, ils le menacent de le « *condamner pour outrage à magistrat.* » Le lendemain, il apprend sa condamnation à mort, sans doute à cause de son intransigeance et son impolitesse à l'égard de l'autorité juridique.

27. pp. 138-140 :

---

582. « *La troisième fois que Claudine vint me voir, elle n'était pas seule. Un homme d'une soixantaine d'années environ avec une pipe au bec était assis à côté d'elle dans le bureau du directeur.* » (A.O, p. 114).
« *La troisième fois que Claudine vint me voir, maître Bukuru était là avant elle, enfermé avec le directeur dans son bureau.* » (A.O, p. 128).

Faustin replonge dans les souvenirs de son enfance aux côtés de ses parents. En ces temps-là, « *les paysans chuchotaient qu'il y aurait une nouvelle saignée* ». Il se souvient des explications de son père sur les relations interethniques :

> *Ca veut pas dire grand-chose, hutu ou tutsi, c'est comme si tu perdais ton temps à comparer l'eau et l'eau. Ta mère Axelle était la plus belle bergère du hameau de Bimirura. Cinq prétendants avaient présenté une chèvre à son père. Eh bien, c'est moi qui ai eu sa main !* (A.O, p. 139)

Les rumeurs selon lesquelles « *les tueries* » allaient commencer lui faisaient très peur. Le jour où « *l'avion du président a été abattu* », il avait passé la journée au couvent des Brésiliennes en s'occupant de petits travaux ménagers.

28. pp. 140-142 :

En prison, les pensées de Faustin sont tournées tantôt vers le passé, tantôt vers sa fin proche : « *Tous les hommes proches de la mort revisitent en pensée les grands moments de leur existence.* » Dans ses quinze ans de vie sur terre, il ne regrette rien, « *sauf peut-être Claudine, son sourire et ses seins, son parfum, son merveilleux petit derrière* ».

29. pp. 142-143 :

Récit du début des « *avènements* ». En tombant du ciel, l'avion du président « *ramena avec lui toute une pluie de mauvais augures* ». Jusqu'au 12 avril, la région de Nyamata avait été épargnée.

30. pp. 143-145 :

Le 13 avril, date des menaces et des intimidations à Nyamata. Les miliciens Interahamwe drogués et soûls font irruption dans les ruelles de Nyamata. Ils saccagent les magasins, profanent l'église et la tombe de l'Italienne, défilent devant le tribunal avant de déguerpir, sans hurler, dans leurs véhicules.

31. pp. 145-149 :

La situation se dégrade du 14 au 15 avril : la fuite des prêtres belges vers le Burundi, l'imminence des attaques des miliciens, la panique généralisée suivie de la débandade.

32. pp. 149-153 :

En jouant avec son cerf-volant, Faustin traverse le village et remarque cependant que « *beaucoup de maisons portent une grande croix inscrite à la craie rouge* ». Le marché est vide, les portes du bar de la Fraternité sont verrouillées, de petits attroupements se sont formés sous les manguiers et devant la station-service. Quelques instants plus tard, il entend une détonation du côté de la centrale, sans doute un signal pour commencer les tueries. Lizende et son père, le tailleur Gicari, les vachers Gisimana et plusieurs autres familles sont massacrées.

La famille Théoneste est plongée dans le désespoir. Le sous-préfet demande dans un haut-parleur à tout le monde de rejoindre l'église où « *l'armée va les protéger* ».

33. pp. 153-156 :

L'entassement des gens dans l'église par le brigadier Nyumuruwo. D'autres sont serrés dans les annexes, les bureaux, le magasin, les cuisines, les toilettes, etc. Faustin se souvient que Nyumuruwo a même « *cadenassé* » la porte de l'église.

34. pp. 156-157 :

Description de l'horrible massacre : l'église est bombardée. Les gens succombent sous les feux des grenades. Les souvenirs de Faustin s'arrêtent là[583]. Rescapé miraculé, il est retrouvé sept jours après les massacres par une vieille femme. Il était accroché à sa mère (morte) comme un nouveau-né et il lui tétait les seins d'où sortait du sang. L'excipit se résume en une formule philosophique : « *Y a toujours de la vie qui reste, même quand le diable est passé.* » (A.O, p. 157).

2.2.2. *Murambi le livre des ossements*

La structure de ce roman est très variée. Quatre chapitres se succèdent dans une architecture différente. Le premier (pp. 11-47) rassemble trois récits des personnages qui témoignent de ce qu'ils ont vécu avant et pendant le génocide : « la peur et la colère ». Le second (pp. 51-104) raconte le retour de Cornelius Uvimana en quatre séquences séparées par un astérisque. Le troisième (pp. 107-170) intitulé « génocide », est constitué de huit récits de témoignage. Le dernier (pp. 173-229) est consacré aux événements de Murambi. Ce chapitre regroupe sept séquences à travers lesquelles le récit hétérodiégétique est raconté par un narrateur omniscient qui suit Cornelius dans tous ses déplacements.

A. <u>La peur et la colère</u>

1. pp. 11-21 :

Michel Serumundo revient sur les circonstances du drame. Son récit commence à la gare routière où il tient une vidéothèque. La fin de la journée de ce mercredi 6 avril 1994 s'annonce particulière. Il a du mal à trouver un taxi pour rentrer chez lui à Nyakabanda. La nuit même, après la nouvelle que l'avion du président est abattu, les barrages sont dressées par les soldats et les jeunes s'affairent à bloquer les grandes avenues par des barrières formées par

583. « *Mes souvenirs du génocide s'arrêtent là. Le reste, on me l'a raconté par la suite ou alors cela a rejailli tout seul dans ma mémoire en lambeaux, par à-coups, comme des jets d'eau boueuse jaillissent d'une pompe obstruée.* » (A.O, p. 156)

des grilles en fer. Vers onze heures du soir, il arrive à la maison où Séraphine sa femme, très inquiète, lui apprend que leur fils aîné Jean-Pierre n'est pas encore rentré. Il repart pour aller le chercher dans l'espoir aussi de « *faire un saut au magasin pour mettre à l'abri certains objets précieux* » avant que les pillages ne commencent. Il sait que tout peut basculer d'un moment à l'autre depuis que « *ce pays est devenu complètement fou* ». De toute façon, « *cette fois-ci, les assassins avaient un prétexte en or : la mort du président* ».

2. pp. 23-36 :

Faustin Gasana fait partie de la milice Interahamwe. Il rend visite à son père, surnommé « le vieux ». Celui-ci tient à parler à son fils. Le vieux est cloîtré au lit non pas à cause de sa vieillesse mais à cause de la plaie à son bras. Il exhorte son fils à « *faire correctement son travail* ».

3. pp. 37-47 :

Le récit - témoignage de Jessica Kamanzi commence par ce détail : suite aux « événements », Lucienne et son copain Valence Ndimbati sont obligés encore de repousser la date de leur mariage prévu le samedi suivant. Elle résume ensuite le « *message* » daté du vendredi 8 avril 1994 qu'elle vient de recevoir de Bisesero de la part de son « *camarade* » Stéphane Nkubito. Deux camions jaunes remplis de machettes ont débarqué à Gisovu mais les habitants de Bisesero, de rudes guerriers, ont l'intention de résister. La suite de son récit raconte sa vie avant de se retrouver à Kigali. Elle vivait à Bujumbura avec sa famille. Elle a décidé d' « *interrompre ses études à dix-huit ans pour rejoindre la guérilla à Mulindi* ». Au début, elle s'occupait « *des activités culturelles du maquis* ». Puis, elle fut chargée de « *faire des tâches assez humbles* » de dactylographier ou photocopier des documents. Pendant le génocide, elle était « *un des agents de liaison de la guérilla à Kigali* ». Elle sillonnait les quartiers de Kigali sous une fausse carte d'identité. C'était une mission dangereuse, déclare-t-elle, car elle pouvait être découverte et être tuée à tout moment.

B. <u>Le retour de Cornelius</u>

4. pp. 51-59 :

Cornelius Uvimana arrive à Kigali le 6 juillet 1998 en provenance de Djibouti où il vivait en exil. Il est accueilli par ses amis d'enfance, Jessica Kamanzi et Stanley Ntaramira. De l'aéroport à Nyamirambo, Cornelius « *dévore la ville des yeux* » mais lorsqu'il se retrouve seul dans sa chambre à coucher, il se souvient de lundi de février 1973 où, encore enfants, ils avaient dû s'enfuir tous les trois au Burundi. Le déroulement des événements ravive sa mémoire. A cette époque-là, les assassins s'étaient contentés de faire peur, en brûlant à l'essence les six vaches de Siméon.

5. pp. 59-73 :

Le lendemain, il ressent une solitude intérieure, tellement les souvenirs sont intenses dans sa mémoire. Il pense à Zakya, sa copine djiboutienne qui ne devrait pas tarder à le rejoindre. Il songe à sa vie qui n'a été qu'une « *longue suite de cassures* ». L'idée de se rendre à Murambi lui revient sans cesse en tête. Là-bas, son oncle Siméon lui raconterait tout, sur les massacres de sa famille, « *dans les moindres détails.* » L'après-midi, Stanley l'invite à déjeuner avec lui au « *café des Grands Lacs* ». Pour Cornelius, c'est une occasion de faire la connaissance avec de nouveaux personnages. Ils restent au café jusqu'au-delà de minuit. Mais Cornelius est de plus en plus intrigué par les propos bizarres de celui qu'on surnomme le Mataf, de son vrai nom, Gérard Nayinzira, des propos qui viennent troubler le calme apparent. La soirée s'achève dans « *la pénombre du café, les visages figés et les voix rauques, comme d'outre-tombe* ».

6. pp. 73-79 :

Au café des Grands Lacs, Cornelius a fait la connaissance de Roger. Celui-ci sollicite de rentrer avec eux. Sous prétexte de manquer de sommeil, Roger parvient à convaincre Cornelius de repartir tous les deux, sans Stanley. Il l'entraîne à Kimihurura dans un petit restaurant tenu par un Africain de l'Ouest. Pendant tout le temps qu'ils vont y rester, sous la pluie, Cornelius est embarrassé par l'attitude et les propos de Roger. Complètement soûls, ils rentrent vers deux heures et demie du matin pour errer, tout le reste de la nuit, dans les rues désertes et mouillées de Kigali. Pendant cette errance nocturne, Cornelius se met à inventer « *une folle histoire* » qui constituerait l'objet d'une « *pièce de théâtre sur le génocide* ».

7. pp. 79-92 :

Cette séquence est consacrée à la visite de Cornelius à Jessica dans « *Kyovu-des-pauvres* ». Cornelius découvre l'autre face de la ville : « *Jamais il n'avait eu un contact aussi direct et violent avec la misère.* » Il a du mal à retrouver la maison de son amie parmi les nombreuses « *maisons en torchis, sinistres, exiguës et aveugles* ». À l'intérieur, il respire difficilement et fait un effort de ne pas en prendre conscience. En regardant Jessica, tous les souvenirs d'enfance à Bujumbura lui reviennent en mémoire. Dans leur conversation, Jessica lui raconte toutes les horreurs qu'elle a vues pendant le génocide tandis que Cornelius lui parle de Djibouti et de sa copine Zakya.

8. pp. 93-104 :

Jessica accompagne Cornelius pour visiter les sites de Ntarama et Nyamata. Le récit donne l'impression que Cornelius découvre en même temps que le narrateur les atrocités du

génocide. Sur le chemin de retour, Jessica lui apprend que son père, le docteur Joseph Karekezi « *a organisé le massacre de plusieurs milliers de personnes à Murambi* ».

C. Génocide

9. pp. 107-111 :

Le récit d'un bourreau nommé Aloys Ndasingwa. Il raconte les terrifiantes massacres de Nyamata, autour et dans l'église. Le récit met l'accent sur le caractère barbare, monstrueux et diabolique des tueurs.

10. pp. 113-115 :

Marina Nkusi, une rescapée, décrit les conditions dans lesquelles Tonton Antoine est venu « *recruter* » son père pour aller sur les barrières. Il a d'abord refusé mais le troisième jour, il a accepté de « *prendre la machette comme tous les hommes* ».

11. pp. 113-115 :

Le récit de Jessica. Elle rapporte les propos qu'elle a échangés avec une inconnue. Elles ont évoqué, chacune, les cas de viol dont elles ont été témoins. L'inconnue lui a confié qu'elle a été violée par un prêtre qui prétendait être très amoureux d'elle. C'était une femme d'une « *beauté de soleil* » qui travaillait dans une petite compagnie d'assurances. Elle a refusé de donner son nom à Jessica. Elle est morte comme les autres dans l'anonymat.

12. pp. 125-127 :

Rosa Karemera raconte comment elle a survécu à Butare malgré les menaces de sa voisine Valérie Rumiya, une hutu qui voulait à tout prix sa mort. Néanmoins, Rosa avait fini par trouver refuge dans une famille hutu très proche de son domicile. Commandité par Valérie, un soldat de la garde présidentielle a menacé toute la famille. Celle-ci a dû lui payer dix mille francs pour qu'il laisse à Rosa la vie sauve.

13. pp. 129-140 :

Docteur Joseph Karekezi témoigne comment il a fait son « *devoir* » en organisant le « *travail* ». Il décrit avec cynisme les scènes horribles qu'il a vues. Avec le colonel Musoni, ex-retraité, ils discutent de la défaite totale en vue. Il raconte les dernières heures avant les massacres. Sa femme et ses enfants font partie des réfugiés de l'école technique de Murambi qu'il veut transformer en un champ « *d'arbres immobiles* » et de souffrances atroces.

14. pp. 141-146 :

Jessica parle des circonstances de la mort de Félicité Niyitegeka, une religieuse hutu de Gisenyi, tuée pour avoir aidé « *les tutsi pourchassés par les assassins à passer la frontière du Zaïre* ». Elle mène ensuite une réflexion sur l'après-génocide. Comment consoler les survivants ? Les criminels resteront-ils longtemps impunis ?

15. pp. 147-167 :

Le colonel Etienne Perrin (la voix narrative) s'entretient avec docteur Joseph Karekezi. Etienne Perrin est venu au Rwanda pour le compte de l'opération Turquoise. Bien que son interlocuteur lui apparaisse comme « *un homme normal* », celui qu'on surnomme « *le fameux Boucher de Murambi* », un « *individu bassement haineux et fanatique* ». Pourtant, pendant de longues années, le docteur Karekezi s'était illustré dans le combat contre l'impunité au Rwanda. Il avait « *plusieurs fois dénoncé en public les massacres de tutsi* » avant de changer brusquement « *son image d'homme de bonne volonté* ». Le colonel Perrin dresse le bilan du gouvernement à la dérive, puis s'étonne du « *spectacle hallucinant que cette misère lâchée sur les routes,* […] *le plus colossal exode des temps modernes* ». Ils échangent des points de vue sur la politique nationale et internationale. Leur conversation, parfois à bâtons rompus, est caractérisée par un mépris, un sentiment d'humiliation et de lâcheté. Le colonel Perrin voit en docteur Karekezi un homme déchu, « *jouant les cyniques parce qu'il a tout perdu* ».

16. pp. 169-170 :

Dans cette courte séquence, Jessica revient sur la défaite des miliciens en débandade. Les principales villes du pays tombent les unes après les autres entre les mains du FPR. Elle parle également de l'opération Turquoise.

D. Murambi

17. pp. 173-182 :

À son arrivée à Murambi, après vingt-cinq années d'absence dans ce lieu sinistre, Cornelius trouve que le paysage n'a pas beaucoup changé depuis son départ à l'âge de douze ans pour Bujumbura. Les retrouvailles avec son oncle Siméon Habineza, âgé de soixante-dix-sept ans, se passent dans la joie et dans la tristesse. Leurs propos tournent autour des souvenirs lointains et un présent récent très sombre « *règne une atmosphère totale de désolation* ». Cornelius lui décrit le pays de son exil, le Djibouti.

18. pp. 183-193 :

Cornelius visite l'école technique de Murambi afin de « *regarder la réalité en face* ». Un inconnu, « *un homme barbu d'une quarantaine d'années* », lui sert de guide. Cornelius visite les sept ou huit bâtiments de l'école, tous pleins d'ossements. Le voyant très choqué et muet de stupéfaction, l'inconnu lui révèle enfin son identité. Il s'agit de Gérard Nayinzira, dit le Mataf, le rescapé de Bisesero.

19. pp. 193-199 :

De retour chez le vieux Siméon, Cornelius lui rapporte avec émotion ce qu'il a vu. Le vieux lui fait savoir que c'est paradoxalement « *l'œuvre de son père* ». Cornelius ne comprend pas

comment son père a « *changé* » au point de tuer sa femme et ses enfants, lui qui avait « *juré sur sa foi de chrétien qu'il n'avait aucune mauvaise intention* ».

20. pp. 199-209 :

Cornelius traverse un carrefour qui tient lieu de centre des affaires et doit se faire indiquer la maison où vivait son père avant de s'enfuir au Zaïre. Il s'adresse à un marchand qui lui montre aussi la poste car il veut d'abord téléphoner à Zakya. Devant le portail, Gérard est déjà là pour lui faire visiter « *La Maison du Bonheur* », selon ce qu'on peut lire - en lettres blanches - sur une plaque bleue couverte de poussière. C'est un très vaste domaine à l'abandon depuis longtemps, dont le seul hôte est Taasu, « *le vieux chien au pelage noir tacheté de blanc et à la queue dressée en boucle* ». Gérard lui explique comment le colonel Perrin a refusé d'évacuer Taasu avec son maître. Il a vu la scène puisqu'il vivait caché dans les branches des arbres du jardin.

21. pp. 209-218 :

Pendant tout le temps qu'il reste à Murambi chez son oncle, Cornelius passe des nuits cauchemardesques. Les souvenirs lointains et récents se bousculent dans son esprit, « *refusant de le laisser en repos* ». Un jour, très tôt le matin, Siméon lui apprend que Jessica et Stanley envisagent de faire de la maison du docteur Karekezi un orphelinat. Dans tout cela, Cornelius n'a qu'une idée : « *demander pardon pour ce que son père a fait.* » Mais Siméon reste persuadé qu' « *il n'existe pas de mots pour parler aux morts* ». Pour lui, le mieux est respecter la vie humaine afin que tout le sang versé oblige chacun à se ressaisir. Il cherche les causes de l'effondrement des valeurs rwandaises dans l'histoire. Avec l'arrivée des Européens, en l'occurrence, les missionnaires, le tissu social s'est déchiré. Leur « *Dieu* » s'est montré très fort et a chassé l' « *Imana* » de son domaine. Les propos du vieux Siméon se rapprochent de ceux du vieux Funga dans *L'Aîné des orphelins*. La métaphore du déplacement du « *Rocher de la Kagera* » traduit le fait que le christianisme a supplanté l' « imanisme » et a brisé tous les tabous. Par ailleurs, Siméon pense que si les étrangers ont une part de responsabilité dans les « *actes barbares* », rien ne peut justifier « *une haine aussi féroce* » des criminels. La séquence se termine par l'arrivée de Jessica et Stanley.

22. pp. 218-229 :

Gérard Nayinzira se décide finalement à raconter à Cornelius comment il a réussi à échapper au massacre de Murambi. Il avait d'abord fait partie des « *résistants de Bisesero* ». Craignant les contre-attaques imminentes des miliciens Interahamwe, il s'est résolu d'aller à Murambi où vivait une partie de ses parentés. À son arrivée, certaines gens campaient depuis plusieurs jours au sommet de la colline. Plus tard, on les rassembla à l'école technique de Murambi,

sous prétexte de les y protéger. Gérard qui avait pressenti le danger, avait quitté le lieu un peu plutôt. Le récit des massacres effroyables fait ressentir à Cornelius une vague amertume, lui qui voudrait avoir confiance en l'avenir. Dans l'après-midi, les quatre personnages (Jessica, Stanley, Gérard et Cornelius) se réunissent autour du vieux Siméon. N'ayant pas lui-même d'explication à ce qui justifierait « *cette orgie de haine* », il se contente de conclure que, pendant le génocide, « *Imana* » ne passait plus ses nuits là où il venait pourtant se reposer le soir. Quelque chose aurait-il mis en colère « *Imana* » ?

2.2.3. *La Phalène des collines*

Le roman compte 15 chapitres numérotés et non équilibrés. C'est un récit délinéarisé bâti sur 37 séquences (séparées par trois astérisques en formes de triangle). L'auteur précise dans l'exorde (p. 11-12) l'objet de son discours. Il ne s'agit pas d'une démonstration « *mathématique* », puisque « *l'incroyable* » n'est ni chiffrable ni comptable. Il voudrait plutôt faire de son œuvre une « *paraphrase de l'histoire* » à « *vocation d'une polyphonie sur les arpèges de cacophonies douloureuse* » (p. 12).

1. pp. 13-20 :

Dès la première phrase de l'incipit, le lecteur est mis en garde du caractère polyptyque du récit : Le narrateur est un phalène qui a « *surgi d'un néant de fantôme* ». Le « *je m'envole* » laisse sous-entendre qu'il s'agit d'un récit autodiégétique. Celui-ci est dominé par un personnage féminin métamorphosé en papillon et qui prend ses distances par rapport aux autres humains. L'embrayeur spatial lacunaire[584] « *là-bas* » donne une indication imprécise sur le lieu géographique de la scène. Cette expression qui évoque par ailleurs une valeur exotique introduit le récit axé sur une réalité historique éloignée dans l'espace. Le narrateur se sert d'un détail quotidien[585] pour révéler le repère événementiel. En effet, les choses se passent toujours ainsi « *depuis que le vestige du chaos s'est emparé du cerveau des hommes* » (p. 13). Née de la colère, la phalène dans ses vols incessants, prévient qu'elle s'est métamorphosée pour fustiger le monde avec des conventions, des normes, mais aussi avec des labyrinthes. Elle a le pouvoir de « *tendre ses antennes* » partout et de se poser n'importe où. Ce personnage annonce un autre (Fred R.) avec lequel ils partagent des traits communs. Ils sont tous les deux des revenants qui mènent une vie d'errance. Si « *la vie d'une phalène n'est*

[584].JEANDILLOU, Jean-François, *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 2006 (1997, 1e éd.), p. 58.
[585]. « *Là-bas* », les femmes s'attèlent massivement à la reconstruction des routes et des maisons.

rien d'autre qu'un destin d'émigré perpétuel, confectionné d'un chapelet d'aléas, un tourbillon de métamorphoses. » (p. 20), celle de Fred R. est comparée à une course sans fin d'un exilé à la recherche d'une liberté créatrice.

2. pp. 21-31 :

Le narrateur, transformé en « *muzimu* », use de tous ses « *pouvoirs de fantôme pour secouer tout le monde* » (p. 23) et surtout pour mépriser « *le troupeau des dix basungu* » venus visiter « *l'église-cimetière-musée* ». Elle voit en ce « *troupeau* » une « *équipe d'irréductibles touristes farfouineurs de cadavres* » (p. 25). Cependant, elle est surprise par la présence, dans cette équipe, de Pelouse sa filleule accompagnée par Védaste le guide. Celui-ci va alors « *embrayer* » le récit de la reine violée par l'abbé Théoneste.

3. pp. 32-47 :

Le narrateur (qui prend alors la forme de la « *reine* »), revient – dans les moindres détails – sur les circonstances du viol dont il a été victime à Gikongoro en 1994. Après avoir versé l'acide dans le sexe de la reine, l'abbé a poursuivi sa « *macabre besogne* » en enfonçant « *violemment la bouteille dans son intimité* ». Alors que le corps était déjà inerte sous la douleur de l'acide, il a retiré la bouteille pour enfoncer « *d'un coup sec dans son vagin* » l'énorme croix en ébène massif. Le récit émeut Pelouse et le « *musungu aux bajoues d'opulence* » au point de se sentir « *le cœur irrémédiablement fendu* ». Ils ne trouvent pas de mots à écrire dans le livre d'or que le guide leur présente.

4. a) pp. 48-49 :

Dans la nature près de Gitarama, la phalène posée sur une fleur de laurier rose, observe l'escadron de fourmis magnans passer à quelques pas d'elle et se rend compte finalement que « *c'est dans l'animal qu'il faut creuser pour déterrer les limites de l'homme* ». Par son comportement, celui-ci peut devenir notamment « *homme-chenille* », « *l'homme-criquet* », « *l'homme-boa* », « *l'homme-éléphant* », « *l'homme-hibou* », « *l'homme-chat* », « *l'homme-chien* », etc.

b) pp. 49-54 :

Fred R. court toujours à travers les collines. Dans son errance, il se souvient des dures années d'exil au bord du Grand Lac. C'est sur le banc de l'école qu'il a découvert sa « *vraie fausse identité* » dont il s'est prestement débarrassé pour ne pas continuer à subir l'affront de ses condisciples.

c) pp. 54-62 :

La reine métamorphosée en phalène a décidé d'être hérétique parce qu'elle n'a pas eu les funérailles dignes de son rang. Elle refuse d'entrer dans « *la Cité du Temps* » et préfère

continuer de « *vagabonder sur la colline* ». Elle peut ainsi traverser des régions entières, passer de ville en ville « *en quête de repos mérité* ». Parfois, pour ne pas se faire remarquer, la phalène se couvre de brouillard qui la « *cache du regard des vivants* ». C'est de cette façon qu'elle pénètre dans le véhicule qui amène à Kigali Pelouse et « *le musungu aux bajoues d'opulence* ». Entre-temps, quant à lui, Fred R. « *ne supporte plus sa silhouette qu'il trouve idiote parce qu'elle le suit partout* » (p. 61). Il nie de la ressembler car, lui est « *guêpe et l'autre abeille, c'est-à-dire des insectes* ».

5. a) pp. 63-65 :

Le véhicule à bord duquel se trouvent Pelouse, « *le musungu* » et « *le driver* » s'arrête un instant tout près du fleuve Nyabarongo, lui qui « *charrie depuis l'avril fatidique, la mémoire de l'horreur* » (p. 64). Pelouse tente de prendre quelques photos mais sans vraiment les réussir car elle est hantée par l'idée de retrouver la sépulture de sa tante dont elle a gardé une vieille photo.

b) pp. 65-82 :

Au « *Café de la Muse* », la phalène y accompagne sa nièce Pelouse mais sans se faire remarquer. Elle peut alors observer tout le monde à son aise. Elle est toutefois stupéfaite par l'incident provoqué par Gentille, la femme de Musoni. Celle-ci balance en effet le poisson et la sauce piment en pleine figure d'Épiphanie en l'accusant de vouloir lui prendre son mari. Epiphanie est cette femme qui se pointe tous les jours au Café de la Muse dès dix heures le matin pour rentrer vers minuit après avoir consommé vingt-quatre bouteilles. Elle pense qu'elle ne peut « *organiser autrement son existence quand à trente ans on avait vu ses propres cousins découper à la serpette ses trois enfants et embrocher son homme* » (p. 67). Au Café de la Muse, Pelouse fait la connaissance de Muyango-le-crâne-fêlé, lui qui a été « *embauché comme pilier central du bar* » et qui ne devait rentrer qu'aux heures les plus tardives de la nuit. Pelouse est impressionnée par « *l'érudition et la poésie qui se dégagent des propos incohérents de cette espèce d'épave puant le tabac, la sueur et la crasse d'une dizaine de jours sans toilette* » (p. 78). Elle lui achète une bouteille de bière et l'autre lui déclame, en échange, un poème (qu'il appelle « *un regard* »). Ce « *regard* » accuse la communauté internationale de lâcheté et/ou de complicité face à l'horreur.

c) pp. 82-87 :

Le narrateur décrit les conditions très difficiles de la vie de Fred R. dans le maquis et évoque la formation idéologique rigoureuse pour édifier les jeunes combattants.

6. a) pp. 88-92 :

Le narrateur s'adresse directement à Pelouse en lui prodiguant des leçons de morale et de philosophie. Apparemment, il se manifeste à lui en songes puisque Pelouse a l'impression d'avoir un cauchemar, une « *épreuve hallucinante* ». Elle croit entendre la voix de sa tante mais c'est plutôt une énorme pieuvre qui l'étouffe, lui broie les côtes, bien entendu en rêves. Elle se réveille en sursaut et constate qu'il s'agit d'un papillon, « *une phalène, sous la lampe orangée de la table de chevet, juste sur la pile des photos qu'elle a feuilletées avant de s'assoupir* » (p. 91).

b) pp. 92-102 :

Pelouse a passé la nuit à l'hôtel Mille Collines. À midi, elle partage le déjeuner avec son chef de délégation, le « *musungu aux bajoues d'opulence* ». Celui-ci a pour mission de mener une enquête sur la véracité des événements. Ils ne vont certes pas terminer le repas car, en voulant réagir aux propos malencontreux du « *musungu* », Pelouse vomit sur la table et en pleine figure de son partenaire. Elle s'excuse sous prétexte que c'est à cause d'une crise de malaria. La phalène accrochée au mur assiste étonnamment à cette scène pathétique.

c) pp. 103-104 :

Fred R. n'arrête pas de courir à travers la brousse. Il se souvient du conte de la hyène qui propose aux garnements, le soir au village, son jeu favori appelé « *la palpitante querelle des oiseaux* ».

7. pp. 105-114 :

La mission du « *musungu* » est de plus en plus difficile car les gens qu'il rencontre préfèrent garder le silence. C'est le cas par exemple du prêtre qui s'empresser de le fuir. Pelouse entre-temps retourne au Café de la Muse et croit pouvoir admirer tranquillement les photos prises à « *l'église-musée-site-répértorié-classé numéro 12* » mais elle est surprise de ne voir aucune image sur les papiers. « *Coup classique de fantôme !* », s'écrie le narrateur.

8. a) pp. 115-125 :

Muyango accompagne les enquêteurs sur les collines de Bisesero. À bord du bus se trouvent également le « *musungu* » et Pelouse. Quant au narrateur, il s'est accroché au pare-soleil du véhicule, « *scrutant en plongée le crâne dégarni du musungu aux bajoues d'opulence.* » Tout le long du voyage, Muyango leur raconte l'épopée des Abasesero - dont il était membre - qui avaient su vaillamment mettre en déroute les hordes d'interahamwe. Lorsqu'ils arrivent sur « *les lieux chargés d'une mémoire lourde* », la phalène « *entre en action* » et provoque l'évanouissement de Pelouse.

b) pp. 125-127 :

Même trempé de sueur, Fred R. poursuit sa course car « *l'errance est désormais sa première nature* ». Il se proclame « *fils du territoire illimité du rêve et du cauchemar* » à la recherche des charmes de la liberté.

9. a) pp. 128-134 :

Pelouse et Épiphanie rendent visite à Modestine qui habite dans le « *Kiyovu des nantis* ». Elle a six enfants (noirs et métis) de trois pères différents. Actuellement, elle attend un troisième enfant du « *vieux* » Bernard, son ami belge avec qui elle est rentrée au pays. Elle offre à ses hôtes du thé et met en marche son « *moulin à paroles* ». Elle leur raconte sans arrêt sa vie angoissante pendant les années d'exil à Bruxelles. Le thé fini dans les tasses, Pelouse lui confie l'objet de la visite. Elle voudrait savoir si Modestine connaît l'endroit où serait inhumée sa tante, la Reine. N'ayant pas d'information exacte, la femme lui suggère plutôt d'aller chercher du côté de Nyanza.

b) pp. 135-137 :

Dans son envol, la phalène observe du haut de la colline, les femmes tenant d'immenses parapluies multicolores, en file indienne, qui se dirigent vers la prison de Karubanda. Vendredi est le jour de visite des prisonniers dont la majorité attendent le « *gacaca* », la séance tribunal- catharsis ».

c) pp. 137-139 :

Fred R. s'arrête quelques instants au marché des légumes. Il rencontre une femme qui lui compte fleurette. Elle est en mal d'amour et se plaint du « viol » quotidien de son mari. Elle provoque Fred R. d'abord malicieusement, puis avec insistance, à commettre l'adultère mais il « *réussit à se dégager de l'étreinte de la femme folle* » pour continuer sa course.

10. a) pp. 140-144 :

Cette séquence concerne la mise au point de certains éléments du rapport de mission. Pelouse a rassemblé toutes les photos capables d'apporter « *la vérité d'œil double* » ; le « *musungu* » dispose de quelques données chiffrées : à Murambi, cinquante mille personnes tuées dans des salles de classes d'écoles SOS tandis qu'à Kibeho, il y a plus de dix mille morts. Toutefois, Pelouse doit se rendre à Nyanza où elle espère visiter la tombe de la Reine. Elle part avec toute la délégation mais le vieux maître des ballets lui chuchotte à l'oreille qu'il « *ignore vraiment l'endroit où l'on a enseveli Celle du milieu des vies* ».

b) pp. 145-148 :

Fred R. mène une réflexion sur les intellectuels. Il les prend pour des « *guignols* » et des « *simagrées* ». Ce sont, dit-il, des « *intellect-tuels* » qui tuent.

c) pp. 148-157 :

Pelouse se promène dans les quartiers de Nyamirambo. Les nombreuses petites boutiques de fortune lui rappellent toutes les sortes de métiers qu'elle a exercés pour payer ses études à Paris. Elle se souvient surtout du rôle principal joué dans un long métrage de Gilles Peret, intitulé « *Peau de lion, cœur de boa.* »

d) pp. 158-161 :

Le film connut un grand succès et Pelouse fut ovationnée. C'est ainsi qu'elle fut repérée par un directeur de la presse qui la sollicita pour accompagner une délégation d'enquêteurs sur le génocide rwandais. Elle n'a pas hésité une seconde car, pour elle, c'était une occasion rêvée de découvrir enfin le « *Pays des mille collines, la mère patrie dont elle n'avait jamais foulé le sol* ». Elle voulait surtout, en acceptant cette mission, venir s'incliner sur la tombe de sa tante, la Reine, dont le spectre continuait de la hanter. Alors qu'elle se perd dans ses rêveries, elle ne se rend pas compte qu'une pluie orageuse va s'abattre sur Kigali. Elle n'a alors qu'un seul réflexe : courir pour se mettre à l'abri. Elle se réfugie à la Sierra, « *une pâtisserie bondée de fugitifs de tout acabit* ». Il pleut des averses pendant plus de trois heures et au moment où elle s'apprête à partir, elle constate qu'elle n'a plus en bandoulière sa trousse de photographe où se trouvaient son appareil et ses pellicules. Elle alerte la police mais les investigations n'aboutissent à rien. Elle rentre à l'Hôtel de la Muse sans espoir de retrouver sa trousse. Elle est accueillie par Spéciose, la tenancière, qui lui apprend avec désolation que le vent a sorti tous les papiers à travers la fenêtre laissée ouverte. Sans mot dire, Pelouse se jette désespérément sur le lit. Elle se réalise qu'elle vient de perdre toutes ses notes d'enquête « *lessivées par la pluie* ».

11. a) pp. 162-166 :

La phalène explique pourquoi elle fait recours à la métamorphose. Chaque fois qu'elle sent la corruption guetter sa vie, elle entre dans un autre corps. Elle peut ainsi prendre la forme d'une épine, d'une grenouille, d'une mangouste, d'une mésange ou du vent qui s'engouffre « *en descendant dans les branchages touffus d'un arbre* ». Et c'est là qu'elle retrouve sa « *nature chérie : phalène* ». Elle vole partout, entre dans n'importe quelle maison, épie les couples dans leur intimité…

b) pp. 166-170 :

Au Café de la Muse, les deux serveurs, Schola et Willy discutent à propos de la vie qui devient de plus en plus dure : tout est extrêmement cher parce que les gens qui travaillent pour des ONG ne payent qu'en dollars. De l'autre côté, dans le clair-obscur, un homme et femme constatent amèrement que « *la misère rampe sur les collines comme une mauvaise herbe* ».

12. a) pp. 171-178 :

Pelouse quitte définitivement l'hôtel pour s'installer chez Épiphanie. La première nuit, celle-ci lui raconte longuement ses années de bonheur avant que « *le pays ne bascule dans l'horreur* ». Les deux femmes s'endorment par terre non seulement à cause de la fatigue mais aussi et surtout à cause du désordre total qui règne dans cette maison.

b) pp. 179-180 :

Fred R. arrive dans un rassemblement de guérilleros où il rencontre un journaliste-reporter, l'unique Najavon instruit. Ils échangent des points de vue sur l'histoire triste de leurs peuples respectifs : les Navajons ont été décimés pendant la conquête de l'Amérique tandis que « *la négraille a péri par millions dans les cales des bateaux négriers* ». Depuis l'aube de son errance, Fred R. est capable de se métamorphoser en salamandre pour traverser le feu sans se brûler.

13. a) pp. 181-182 :

Le narrateur observe les vaches en pâturage. Il décrit les malheurs d'Irusine la grise qui piétine nerveusement le sol. Cette vache lutte pour se débarrasser de la couleuvre qui lui suce la mamelle mais il y a aussi l'épine (arrachée dans la touffe d'herbe qu'elle broute) qui lui fait mal.

b) p. 183 :

À l'Hôtel Mille Collines, alors que les scribouillards se baignent, jouent au tennis, fument la pipe ou s'allongent « *sous les immenses parasols-pubs de cigarettes* », le musungu aux bajoues d'opulence joue à l'écart au billard. Il s'inquiète pour Pelouse qui est de plus en plus absente et irrégulière. Il n'est d'ailleurs pas convaincu du vol dont elle a été victime.

c) pp. 183-186 :

Chez Épiphanie, tout est sale et désordonné, notamment la vaisselle qui est « *d'une remarquable crasse* ». Néanmoins, Pelouse se lève tôt pour « *tout nettoyer, récuser, laver et frotter* ». Elle débroussaille les herbes un peu partout comme « *une jardinière improvisée* ». Au réveil, Epiphanie accourt vers Pelouse pour lui montrer la photo de sa sœur cadette qui s'est suicidée en avalant un comprimé destiné aux vaches. Au même moment, son beau-frère, accompagné par un groupe d'autres hommes, apparaît et lui remet une convocation. Il lui signifie qu'elle doit quitter la maison construite par son frère.

d) pp. 186-191 :

La phalène s'envole très loin dans la nuit et s'égare par-delà les collines et se pose sur une tente dans un camp de réfugiés. Elle entend les plaintes d'un enfant qui va mourir. Elle attend que la vie s'échappe du petit corps de trois ans pour reprendre son chemin. Au carrefour entre les collines paisibles, elle retrouve « *un homme sans visage* » assassiné « *parce qu'il avait*

décidé de quitter le camp d'infortune ». À ce moment-là, une idée lui vient à l'esprit : rejoindre Pelouse pour « *la tourmenter un petit peu* ».

14. a) pp. 192-196 :

Épiphanie ne se laissera pas faire ! Elle est convaincue que la maison lui appartient. Pelouse promet de la soutenir jusqu'au bout. Elles plantent des fleurs et aménagent un potager. Pelouse l'encourage à reconstruire elle-même sa vie et lui donne l'exemple de « *l'Immeuble Rubangura* ». Dans ce bâtiment « *aux trois cents identités* », tout renaît, tout y bouge. Pelouse projette déjà de créer le plus grand salon de beauté de la ville qu'elle appellera « *La Clinique de l'Espoir* ». Avec Épiphanie, elles coifferont « *toutes les femmes qui voudront se débarrasser de leurs cheveux de deuil* » et tous ceux qui auront « *envie de dépasser les marques du chaos* ».

b) pp. 196-197 :

Les « *compagnons du maquis devenus ses hôtes délicats* » supplient Fred R. de se reposer, de dormir à l'ombre dans un hamac. Avant de poursuivre sa course, il a juste le temps de leur signifier qu'il n'est pas de ce monde et qu'il « *possède une terre qui l'habite dans les moindres stries du cœur* ».

c) pp. 198-199 :

Muyango, tout essoufflé, traverse la cour en brandissant deux grosses paires de ciseaux et un paquet de lames de rasoir. Il demande à Pelouse de lui couper les cheveux en deuil et les ongles « *devenus comme des griffes* », avant son voyage retour. En fait, Épiphanie lui a déjà raconté le projet de Pelouse.

d) pp. 199-203 :

Pelouse suit le rouge-gorge qui saute d'un arbre à un autre. Sans y prêter attention, elle traverse des dizaines de champs de bananiers et de propriétés. Elle se retrouve, pendant la nuit, sur le cimetière de Kibengira. Elle choisit une large tombe en dalle et s'y assoit machinalement. Cependant, comme en état de demi-sommeil, elle entre dans une étrange torpeur et une espèce d'hallucination se saisit d'elle. Elle s'évanouit et ne reprend connaissance qu'à la vue de Muyango. Chacun est surpris par la présence de l'autre en ce lieu alors qu'ils ne se sont pas concertés avant de venir. Ils déposent leurs provisions sur la tombe en signe de sacrifice. Dans la gibecière de Muyango, il y a du lait, du haricot dans un pot d'argile ; tandis que Pelouse a apporté dans son sac à main de la pâte de sorgho rouge et de la bière de banane dans une corne de vache. Avant qu'ils ne désertent le lieu, Pelouse lui confie qu'elle a « *envie d'aimer quelqu'un dans ce cimetière, de coucher avec un homme sur cet étal*

de cadavres, au milieu des spectres » (p. 203). Puis, « *ils s'aiment* ». Seule la phalène est témoin de la scène.

15. a) pp. 204-207 :

Toute la délégation s'apprête à prendre l'avion à l'aéroport de Kanombe. Épiphanie et La Gagne ont tenu à accompagner Pelouse. Mais au même moment surgit Muyango qui lui remet un poème dans une enveloppe. Tout à coup, Pelouse change d'avis et se décide de rester au pays, sous prétexte qu'elle a perdu tous ses documents de travail et qu'elle pourrait aussi poursuivre son enquête « *pour être sûre du nombre des victimes qu'on n'a jamais réussi à déterminer avec exactitude et certitude* » (p. 205). Après le départ des scribouillards, Pelouse rassemble au bar de l'aéroport ses amis encore tout ébahis et lit le poème « *Ibuka, Souviens-toi* », offert par Muyango. La phalène, cachée dans un masque accroché au mur, rit sous cape. Elle espère peut-être lui indiquer enfin « *où gît sa carcasse de femme, Reine, Celle du milieu des vies* » (p. 207).

b) pp. 208-212 :

Fred R. marche à grands pas dans les ruelles putrides du bas quartier. Une fillette de huit ans, jouant à la marelle, l'apostrophe pour lui expliquer son jeu. Il en tire une leçon : « *le propre du guérillero, c'est d'enjamber les obstacles pour aller vers le meilleur.* » (p. 208). Il sourit à la fillette, lui frotte le front en guise de remerciement et descend la pente… vers une impasse. Dans sa course, il pense à la question du « *Temps : allié ou ennemi ?* » Il se souvient aussi du mythe des origines de la mort, un mythe que sa mère lui a répété plusieurs fois pendant son jeune âge.

c) pp. 212-216 :

La phalène désespère de perdre ses ailes l'une après l'autre. Sa « *vie de phalène s'évapore.* » C'est la conséquence de « *la vomissure des jours d'horreur emmagasinés depuis cinq années* » (p. 213). Maintenant que l'offrande est sacrifiée par nièce, elle va pouvoir « *voguer vers la Cité du Temps* ». Elle annonce sa mort, et comme Fred R., elle veut « *marcher vers le gouffre au bout du chemin, l'impasse* » (p. 214). Autour d'elle, les oiseaux pépient liberté et racontent aussi la victoire des femmes à la queue leu leu, les femmes qui se courbent et ramassent des briques, confectionnent la rigole sur le bas-côté de la voie que l'on bitume.

En plus d'une thématique commune, la segmentation des trois romans nous aura permis de découvrir, à travers les propos des différents protagonistes, certaines réalités sociolinguistiques et culturelles rwandaises. Le lecteur non rwandophone se familiarise au fur et à mesure d'une écriture riche en éléments spécifiques à la culture rwandaise. Dans le

chapitre qui suit, nous nous pencherons sur les éléments - davantage linguistiques - qui autorisent le lecteur à se donner l'impression d'avoir affaire à un roman écrit par un Rwandais. Il s'agit des mots qui, pris dans un contexte général, sont qualifiés de « *marqueurs par excellence d'africanité* »[586]. Ce sont entre autres des noms propres, des xénismes et des mots exotiques qui ont pour référent des « *réalités tropicales* » et qui constituent, par ailleurs, un lexique et un ensemble des traits linguistiques spécifiques. Nous aborderons également dans ce chapitre des images africaines, en l'occurrence rwandaise, inspirées par ce même milieu. Ce sont des calques d'expressions locales et des traductions de proverbes en usage au Rwanda.

[586].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 20.

CHAPITRE III
LES MARQUES SOCIOCULTURELLES ET LINGUISTIQUES

Animés d'un souci de représenter autant que possible les faits avec réalisme, les trois romanciers utilisent ce que Yves Stalloni appellent les « *diverses notations narratives destinées à dissimuler la fiction* »[587]. Ces notations considérées par Barthes[588] comme étant « *insignifiantes* » (car contingentes à la diégèse), s'apparentent à la description, en ce sens qu'elles sont, comme elle, de nature « *analogique* », constituées de « *détails inutiles*[589] » Elles ont pour fonction première d'attester l'existence réelle d'un objet, son aptitude à « *avoir-été-là* », et entretiennent ainsi ce qu'on nomme « *l'illusion référentielle* », désignation qui insiste sur la priorité du référent sur le signifié[590].

« *L'effet de réel* »[591] devient ainsi une notion qui s'impose comme une marque narrative renforçant l'illusion de réalité. Elle constitue un outil de travail pour les auteurs dont le désir est de décrire au plus près le réel. Parmi les effets de réel dont se servent les romans de notre corpus, les plus visibles sont notamment les détails spatiaux (lieux, décors), temporels (dates, circonstances), génériques (les objets), physiques (dans les portraits), etc. On ajouterait à cette liste des formes stylistiques et grammaticales tendant à donner au texte des caractéristiques particulières et spécifiques.

---

[587].STALLONI, Y., *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 67.
[588].BARTHES, R., « L'effet de réel », *Op. cit.*, 1982.
[589].Précisons ici que c'est en 1968 que Roland Barthes a proposé d'appeler ce type de détails « *effets de réel* », car ils sont les témoins d'une vérité, comme le seraient des informations à caractère historique.
[590].STALLONI, Y., *Op. cit.*, p. 67.
[591].F. Rastier préfère plutôt parler d' « *impression référentielle* », dans *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1979, p. 261.

Du point de vue linguistique et stylistique, qu'est-ce qui contribue à la spécificité du roman abordant le drame rwandais ? Les éléments de réponse sont à chercher du côté de l'ensemble de marques socio-linguistiques et culturelles. En premier lieu, il s'agit de l'usage d'une onomastique (les toponymes, les anthroponymes et les ethnonymes) et les xénismes (qui sont en rapport avec des référents rwandais). En second lieu, il est question des mots exotiques lexicalisés et d'autres types d'emprunts. Enfin, il s'agit de l'emploi des images, des proverbes et des calques venant du milieu rwandais.

2.3.1. L'Onomastique

L'onomastique est une branche de la lexicologie qui traite des noms propres[592]. François Rigolot nous apprend que si l'on a parfois réduit cette science à l'étude des noms de personnes[593], la tendance actuelle parmi les linguistes est de réunir sous cette appellation à la fois l'étude des noms de personnes (anthroponymes) et des noms de lieux (toponymes). Rigolot évoque entre autre Jean Marouzeau dans *Lexique de la terminologie linguistique*[594]. Plus de quarante-cinq ans après ce dernier, Greimas et Courtès publient eux aussi un article intitulé « Onomastique » dans *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Ils introduisent dans leur définition un autre élément qu'ils appellent la chrononymie :

> *Du point de vue de l'organisation interne du discours, on peut considérer l'onomastique – avec ses anthroponymes, ses toponymes et ses chrononymes – comme une des sous-composantes de la figuration censée conférer au texte le degré souhaitable de la reproduction du réel, la composante onomastique permet un ancrage historique visant à constituer le simulacre d'un référent externe et à produire l'effet de sens « réalité ».*[595]

Comme on peut bien le constater, bon nombre d'auteurs tentent chacun de rendre beaucoup plus complète et concise la définition de cette science qui est d'ailleurs relativement récente. Ainsi, par exemple, Christian Baylon et Paul Fabre ont pu classer dans l'onomastique, en plus de l'anthroponymie et la toponymie, six autres éléments, à savoir, l'hydronymie, l'oronymie, l'ondonymie et la microtoponymie :

> *L'*anthroponymie *(du grec* anthropos *« homme » et* onoma *« nom ») s'occupe des prénoms, noms de familles et pseudonymes. La* toponymie *(du grec* topos *« lieu » et* onoma *« nom ») se subdivise en plusieurs catégories : essentiellement,*

[592].RIGOLOT, F., *Poétique et onomastique. L'exemple de la renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1977, p. 11.
[593].François Rigolot se réfère à l'ouvrage de Ferdinand Brunot, Paris, 3e éd., p. 40.
[594].MAROUZEAU, J., *Lexique de la terminologie linguistique*, Paris, 2e éd., 1943, article « Onomastique ».
[595].GREIMAS, A.J. et COURTÈS, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 261.

> *l'*hydronymie *(du grec* hydros *« eau » et* onoma*) étudie les noms de cours d'eau, mais aussi des pièces d'eau, des terrains aqueux, etc. ; l'*oronymie *(du grec* oros *« route, rue ») étudie les noms de rues, mais aussi les noms de chemins et de routes et, plus largement, de toute voie de communication. Quand on ne précise pas, on emploie généralement le terme de* toponymie *pour désigner l'ensemble des lieux habités d'un pays : dans cet emploi,* toponymie *s'oppose alors à* microtoponymie.[596]

Les termes qui définissent l'onomastique dans ses deux grandes subdivisions restent bel et bien l'anthroponymie et la toponymie. Cependant, selon Baylon et Fabre, l'onomastique a été sentie comme « *une science complexe, voire un complexe de sciences, et non point comme une science aux limites nettes* »[597]. En effet, l'histoire, la géographie, la sociologie accaparent, chacune à sa façon, les données de l'onomastique. Même ramenée à son caractère le plus général, qui est, sans doute, son caractère linguistique, l'onomastique se laisse difficilement réduire à l'unicité. On ne sait à quelle partie de la linguistique la rattacher, parce que, très précisément, elle a rapport avec tous les aspects de la linguistique.

Par ailleurs, pour connaître quelle est la nature de l'onomastique, tout au moins pour essayer de comprendre quel but elle poursuit, pourquoi elle existe, il serait bon d'étudier notamment ce qu'on appelle l'onomastique littéraire. D'après Baylon et Fabre, l'usage que les écrivains, poètes ou prosateurs, font du nom propre, authentique ou formé à l'occasion de la création littéraire, serait fort instructif[598]. Le romancier contemporain n'hésite pas à exploiter la richesse que la poétique moderne du nom propre peut apporter à son œuvre[599]. De là, le besoin et l'envie de « jouer » avec lui ; de là, les étymologies « fantaisistes », l'emploi symbolique, les créations ludiques :

> *Grossièrement, l'onomastique littéraire use des noms propres, de personnes ou de lieux, de deux façons principales. Le rôle va d'un emploi symbolique à un emploi réaliste, en passant par la cocasserie ou la bizarrerie, plus près du rôle symbolique, et par le nom-clé à mi-chemin du symbolique et du réel, par exemple dans le roman satirique. Chez George Sand, le réalisme prédomine ; chez Balzac, ce sera la valeur symbolique. San Antonio est riche en cocasseries. Queneau en bizarreries. Céline satirisera Sartre en l'appelant* Lartron, Tartre, Tartrou*, etc.*[600]

---

[596].BAYLON, C. et FABRE, P., *Les noms de lieux et de personnes*, Paris, Nathan, 1982, p. 6.
[597].*Ibidem.*, p. 6.
[598].*Ibidem.*, p. 18.
[599].André-Patient Bokiba pense que les anthroponymes et les toponymes comme supports d'identité dans les œuvres littéraires désignent des êtres et des choses répondant plus à un besoin d'effet de réel : « *Les noms de personnages et de lieux constituent dans une création de fiction une marque essentielle conforme à l'intérêt mimétique de l'acte de créer.* » (BOKIBA, A-P., *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 202.
[600].BAYLON, C. et FABRE, P., *Op. cit.*, p. 19.

Néanmoins, comme nous le précisent Baylon et Fabre, quel que soit le rôle de l'onomastique littéraire, qu'elle se serve de l'état civil, de la nomenclature des noms de lieux, de l'histoire et de la géographie, ou qu'elle use de tous les procédés que lui offrent la phonétique, la morphologie ou la morphosyntaxe, qu'elle s'exprime comme Balzac ou comme Zazie, le but qu'elle poursuit est essentiellement lié à la poétique. En outre, il est intéressant de noter qu'avec Albert Dauzat[601] les recherches onomastiques deviennent l'affaire des linguistes et des philosophes[602] ; c'est là le fait important : toponymie et anthroponymie demandent toujours l'aide précieuse de l'histoire, mais elles ne sont plus l'affaire des seuls historiens. Elles deviennent des disciplines linguistiques.

Il y a lieu également d'étudier dans l'onomastique ce que les grammairiens[603] appellent les ethniques. Ceux-ci contribuent aussi à renforcer les effets de réel. Pour le cas qui nous intéresse, il faut souligner que si le choix des noms de lieux (et des ethniques) n'est pas tout à fait arbitraire, il n'est pas à nier que la plupart des anthroponymes sont souvent entièrement « fabriqués » par les auteurs. Toujours est-il que ce choix est là pour « *confirmer ce qui est ailleurs* »[604]. Et c'est cet ailleurs qu'il s'agit d'élucider.

Le nom propre est un mot dans lequel signifié et référent sont indissociables. Selon Kerstin Jonasson[605], le nom propre est le moyen de référence par excellence. Dans sa fonction référentielle, le nom propre désigne un particulier sans le décrire, ni le classifier, mais « *en vertu d'une convention ad hoc de dénomination qui associe directement et avec un lien durable la forme phonique ou graphique du* [nom propre] *au particulier visé* »[606]. C'est dans cet emploi, qu'on l'a appelé « *désignateur direct et rigide* ». Désignateur direct, parce qu'il renvoie au particulier directement, sans intermédiaire d'un sens lexical codifié, désignateur rigide, parce qu'il désigne le même particulier dans tous les « *mondes possibles* », ou, si l'on préfère la formule de Benveniste : « *ce qu'on entend ordinairement par nom propre est une marque conventionnelle d'identification sociale telle qu'elle puisse désigner constamment et de manière unique un individu unique.*[607] » Fromilhague et Sancier, quant à elles, nous font remarquer que le nom propre joue un rôle dénotatif :

---

[601].Albert Dauzat est l'auteur de nombreuses études sur l'onomastique. On lui doit notamment : *Les Noms de personnes. Origine et évolution*, Paris, Delagrave, 1924, *Les Noms de lieux. Origine et évolution*, Paris Delagrave, 1926, *La Toponymie française*, Paris, Payot, 1939, *Traité d'anthroponymie française : Les Noms de famille de France*, Paris, Payot, 1945.
[602].BAYLON, C. et FABRE, P., *Op. cit.*, p. 39.
[603].GREVISSE, M., *Le Bon usage*, Paris, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1993, p. 703.
[604].RIGOLOT, F., *Op. cit.*, p. 27.
[605].JONASSON, K., *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Paris, Duculot, 1994, p. 65.
[606].*Ibidem.*, p. 65.
[607].BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, tome II, p. 200, cité par Kerstin Jonasson, *Op. cit.*, p. 65.

> *Il a d'abord et avant tout, fonction référentielle : nommer un personnage, c'est lui donner une assise sociale et individuelle. Quand, de plus, le nom évoque un référent qui a une réalité extra-linguistique* […]*, il est un marqueur de réalisme, puisqu'il ancre la fiction dans un univers de référence réel ; les référents topographiques sont en ce sens fréquemment utilisés.*[608]

La fonction du nom propre est « l'identification » pure c'est-à-dire distinguer et individualiser une personne ou une chose à l'aide d'une étiquette spéciale. Nous lisons dans *La Grande encyclopédie* Larousse que l'onomastique est intimement liée à l'histoire du pays. Elle éclaire en effet les mouvements de population, les coutumes anciennes et la vie quotidienne de nos ancêtres (p. 8782). Cependant, en littérature, le nom propre, toponyme ou anthroponyme, peut se charger de signification au même titre que les autres mots du texte[609]. Ce qu'il importe de déterminer c'est sa capacité de signification et surtout d'intervention à l'intérieur du texte.

Dorénavant, nous nous limiterons aux toponymes (noms propres désignant des espaces), aux anthroponymes (« *dénominations d'acteurs par des noms propres* »[610]) et aux ethniques ou gentilés (substantifs désignant des regroupements, clans, peuples, etc.). C'est grâce à ces éléments que le lecteur sent réellement que le récit raconté a pour cadre un univers rwandais.

2.3.1.1. Les Toponymes

La toponymie est, selon le point de vue de Dauzat, un chapitre « *précieux de la psychologie sociale*[611] » ; les désignations des lieux habités et de l'environnement (rivières, plaines, vallées et montagnes) sont de précieuses informations pour comprendre l'âme d'un peuple, ses sentiments, ses préférences, ses choix. Charles Roustaing[612] qui s'est inspiré des travaux de Dauzat, précise toutefois que la toponymie se propose de rechercher la signification et l'origine des noms de lieux et aussi d'étudier leurs transformations. Pour Roustaing, elle envisage aussi bien les noms des lieux habités, villes, villages, et lieux-dits, que ceux des montagnes et des rivières, et c'est l'étude de l'oronymie et de l'hydronymie qui amène à découvrir les vestiges des populations les plus anciennes, les « fossiles » toponymiques, car c'est d'abord à la montagne et à la rivière qu'on a donné un nom, et ce nom a le plus souvent été adopté par les populations successives. Car la désignation des noms

---

[608].FROMILHAGUE, C. et SANCIER, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p. 65.
[609].RIGOLOT, F., *Op. cit.*, p. 12.
[610].GREIMAS, A. J. et COURTÈS, J., *Op. cit.*, p. 16.
[611].DAUZAT, A., *La Toponymie française*, éd. Revue 1960, p. 9.
[612].ROUSTAING, C., *Les Noms de lieux*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1992, p. 5.

de lieux a un caractère précis et essentiellement utilitaire : montagnes, bois, rivières, plaines ont reçu un nom particulier dans la mesure où les habitants avaient besoin de les distinguer[613].

La toponymie est en quelque sorte pleine d'informations importantes pour les chercheurs de tous horizons. Elle est de fait l'auxiliaire de bien d'autres sciences, et peut par conséquent trouver sa légitimité dans son objet propre, qui est de donner l'origine et le sens des choix désignatifs des sociétés humaines pour nommer les hommes qui les composent et les lieux que ces hommes habitent[614]. Spécifiquement, la toponymie fournit des enseignements linguistiques fort intéressants : sur une langue donnée, sur les contacts entre langues, etc. Baylon et Fabre citent notamment le cas de la France où les noms des rivières et des montagnes peuvent fournir des indications sur les langues parlées avant la période gauloise, encore qu'il faille faire preuve d'une grande prudence dans ce domaine[615], précisent-ils.

Bref, le toponyme est un mot comme les autres, soumis aux lois de la phonétique. La pensée d'Ernest Muret (*Les Noms de lieux dans les langues romanes*, 1930) cité par Charles Roustaing situe exactement le problème :

> *Un nom de lieu (c'est évident, mais on n'y prend pas garde) est une forme de langue, un mot formé, comme tous les autres, de voyelles et de consonnes, de phonèmes articulés par les organes de la parole et transmis par l'oreille au cerveau. Il ne saurait donc être étudié autrement qu'un autre mot quelconque, en dehors de la langue dont il fait partie et dont il porte l'empreinte.*[616]

La suggestion de Muret est très intéressante car l'étude des noms de lieux dans une langue qui les a vus naître serait fort enrichissante. Cette analyse procéderait, selon Charles Roustaing, à la manière des savants du XVIII[e] siècle qui se contentaient de dépecer les toponymes en autant de morceaux qu'ils avaient de syllabes et de chercher la signification de chacune de ces parties dans une langue quelconque[617]. Il faut cependant souligner qu'une telle entreprise ne s'appliquerait sans difficultés aux toponymes empruntés - ou tout simplement repris - dans une autre langue. Pour le cas qui nous concerne, les toponymes relevés dans les romans du corpus appartiennent à la langue rwandaise, le kinyarwanda. Nous n'envisageons pas de « *dépecer* » ces toponymes pour les expliquer ; ce qui nous entraînerait d'ailleurs sur d'autres voies d'approches, en l'occurrence historique et linguistique. Notre but étant principalement de démontrer à quel point les romans sur le génocide rwandais - eu égard aux nombreux effets

---

[613].*Ibidem.*, p. 6.
[614].BAYLON, C. et FABRE, P., *Op. cit.*, p. 40.
[615].*Ibidem.*
[616].ROUSTAING, C., *Op. cit.*, p. 9.
[617].*Ibidem.*

de réel - sont plus des « docuromans » que de simples fictions, nous nous contenterons d'observer les différents emplois (réalist**es** et parfois symboliqu**es**) des toponymes dont les transcriptions orthographiques altérées peuvent quelquefois nuire à l'interprétation et à la cohérence de certains faits racontés.

Le paratexte de *L'Aîné des orphelins* propose cet avertissement : « *si le génocide est irréfutable, les situations et les personnages de ce roman sont, eux, fictifs pour la plupart.* » Toutefois, Tierno Monénembo ne dit rien sur les toponymes. Que peut alors supposer un lecteur peu informé sur le Rwanda ? Quelle valeur peut-il leur donner ? Ne va-t-il pas considérer les noms de lieux évoqués dans le roman comme étant fictifs au même titre que les noms de personnages alors qu'ils renvoient aux référents bien réels ?

Par ailleurs, il est important de noter que la fréquence et parfois l'orthographe des toponymes varient d'un auteur à l'autre. Cela n'empêche pas non plus de relever aussi quelques cas de toponymes cités par un seul romancier. Nous classons tous les toponymes selon l'ordre d'importance, c'est-à-dire du pays jusqu'aux petites localités sans oublier ceux qui désignent le relief.

Le pays

Dans son livre sur la représentation de l'espace dans le roman africain francophone contemporain, Florence Paravy précise ce qui constitue l'enjeu principal de ce roman :

> *L'espace romanesque, tel qu'il s'élabore à travers l'action racontée, les procédures narratives, les thèmes socio-politiques, le symbolisme des éléments et les structures imaginaires, reste donc profondément marqué par les traumatismes historiques et politiques subis par le continent africain, et apparaît dans les textes comme profondément conflictuel et anxiogène.*[618]

Les trois romans que nous analysons prennent le Rwanda comme cadre géographique et thématique. Il est le seul champ d'action et les faits racontés sont le reflet d'une réalité historique. Les auteurs se retrouvent alors face à une situation pour laquelle ils n'ont aucun intérêt à imaginer un pays fictif qui leur servirait d'espace romanesque. Aussi avons-nous relevé successivement 55 occurrences de ce mot « Rwanda » dans *Murambi le livre des ossements*, 13 dans *L'Aîné des orphelins* et 6 dans *La Phalène des collines*. Le Rwanda est parfois désigné sous l'appellation de « pays des Mille Collines ». Cette expression métaphorique - allusion aux nombreuses chaînes de collines qui dominent l'ensemble du territoire - est utilisée par Lamko à la page 50 : « *Comme s'il fallait le* [Fred R.] *rapprocher*

[618].PARAVY, F., *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 354.

des Mille Collines pour mieux effacer les pistes de son errance. » Il est intéressant de signaler que cette expression se trouve un peu partout pour désigner les hôtels, les avenues et même la tristement célèbre radio des Mille Collines[619].

La capitale

Plusieurs scènes dans les romans - essentiellement celles qui décrivent la vie après le génocide - se déroulent en grande partie à Kigali. En effet, Faustin le protagoniste de *L'Aîné des orphelins* « vivotait » dans la capitale avant son emprisonnement à Muhima (une des anciennes prisons de Kigali) surnommée « 1930 », sans doute pour faire allusion à la date de son ouverture. Faustin va y passer à peu près trois ans et le récit de ses souvenirs n'est qu' « *une somme de négativités* »[620], récit dominé à tout bout de champ par une déchéance physique et mentale. De même, les personnages principaux de *Murambi le livre des ossements*, à savoir Cornelius et Jessica, passent plus de temps à Kigali qu'en province. Pelouse, quant à elle, avait une chambre à l'Hôtel des Mille Collines - comme d'ailleurs tous les enquêteurs avec qui elle était venue au Rwanda - avant qu'elle ne décide d'aller s'installer définitivement chez Epiphanie dans un quartier de la ville. Ainsi, la récurrence de la capitale dans les romans justifie une fois de plus le souci des trois auteurs de ne pas s'éloigner de la réalité matérielle. Kigali apparaît 37 fois dans *Murambi le livre des ossements*, 29 dans *L'Aîné des orphelins* et 7 dans *La Phalène des collines*.

Les autres villes du pays

Les toponymes suivants peuvent désigner, selon le contexte, le chef-lieu de la préfecture ou tout simplement toute l'étendue de la préfecture[621]. Le tableau ci-après récapitule leurs occurrences.

	L'Aîné des orphelins	*Murambi…*	*La Phalène des collines*
Butare	1 (fois)	7(fois)	-
Byumba	5	-	-
Cyangugu	1	1	-

[619].Hôtel des Mille Collines (A.O., p. 52, 82 ; P.C., p. 92, 110, 183), l'avenue des Mille-Collines (A.O., p. 80), Radio des Mille Collines (A.O., p. 143).

[620].ANYINEFA, Koffi, « Les Enfants de la guerre : adolescence et violence postcoloniale chez Badjoko, Dongala, Kourouma et Monénembo », *Présence Francophone*, n° 66, Worcester (USA), 2006, pp. 81-110.

[621].Il faut peut-être préciser ici qu'avec la structure de la nouvelle carte administrative, la plupart des noms n'ont pas été repris sur la carte. De même, les appellations « préfecture » et « commune » ont été remplacées par « province » et « district » sans nécessairement avec la même superficie.

Gikongoro	-	1	1
Gisenyi	-	10	-
Gitarama	4	2	1
Kibungo	-	4	-
Kibuye	1	1	1
Mutara	-	1	-
Ruhengeri	3	3	-

Les noms de régions, de communes, de localités et de petits centres de négoce

	L'Aîné des orphelins	*Murambi…*	La Phalène de collines
Bisesero	1	7	4
Bugesera	5	2	-
Gabiro	1	-	-
Gasabo	-	5	-
Gatagara	-	-	1
Gisovu	-	2	1
Kabgayi	2	1	-
Kanombe	-	2	1
Kanzenze	4	1	-
Karubanda	-	-	1
Kayonza	2	-	-
Kibeho	-	-	1
Kibengira	-	-	1
Kibingo	-	1	-
Kigarama	-	1	-
Kigembe	1	-	-
Mabanza	1	-	-
Mubaga	-	1	-
Muciro	-	1	-
Mugonero	-	2	-
Mulindi	-	4	-
Murambi	-	67	1

Musebeya	-	2	-
Musha	1	-	-
Muyira	-	2	-
Mwulire	3	-	-
Ngenda	3	-	-
Ntambwe	-	1	-
Ntarama	4	5	-
Nyamata	15	13	-
Nyanza	-	3	4
Nyarubuye	4	1	-
Nyarutovu	-	2	-
Rubona	-	-	1
Rusenge	-	1	-
Rusumo	1	-	-
Rutongo	7	-	-
Rwamagana	2	-	-

Les noms des quartiers de Kigali

	L'Aîné des orphelins	*Murambi…*	*La Phalène des collines*
Gikondo	5	-	-
Kacyiru	1	1	-
Kimihurura	-	1	-
Kiyovu	-	2	2
Muhima	2	-	-
Nyabugogo	4	-	1
Nyakabanda	-	2	-
Nyamirambo	5	5	1
Rebero	1	1	-

Les cours d'eau (les hydronymes)

	L'Aîné des orphelins	*Murambi…*	*La Phalène des collines*

Lac Bihira	1	-	-
Lac Burera	1	-	-
Lac Cyambwe	1	-	-
Lac Kivu	1	1	1
Lac Muhazi	3	6	-
Lac Rweru	1	-	-
Lac Tanganyika	-	-	1
Rivière Akagera	8	-	1
Rivière Akanyaru	1	-	-
Rivière Mbirurume	-	-	1
Rivière Nyabarongo	3	2	7

N.B. Le lac Cyambwe se trouve en Tanzanie tandis que le lac Tanganyika se trouve à la frontière du Burundi, de la République Démocratique du Congo (RDC) et de la Tanzanie.

Les monts et les volcans (les oronymes)

	L'Aîné des orphelins	*Murambi…*	*La Phalène des collines*
Mont Kabuye	1	-	-
Mont Kigali	3	-	-
Volcan Karisimbi	2	-	1

Nous avons relevé aussi des toponymes désignant des pays, des villes et des localités proches du Rwanda.

	L'Aîné des orphelins	*Murambi…*	*La Phalène des collines*
Burundi	3	4	-
Djibouti	-	21	-
Kenya	3	-	-
Ouganda	7	-	-
Somalie	2	-	-
Tanzanie	6	3	1
Zaïre (RDC)	3	7	-

Arusha	-	4	-
Bujumbura	-	10	2
Bukavu	-	4	1
Buyenzi	-	2	-
Dar es-Salam	-	1	-
Goma	-	2	1
Kampala	-	1	2
Kwilu	-	1	-
Mombassa	-	-	1
Mukeba	-	1	-
Mushiha	-	1	-
Mutukura	-	1	-
Mwanza	-	1	-
Nairobi	3	1	-

Les principales observations concernent les variations de l'orthographe de certains toponymes. De temps en temps, les romanciers les reprennent dans l'orthographie du kinyarwanda. Ils les écrivent quelquefois comme ils devraient se prononcer en français. Parfois les noms sont carrément mal écrits certainement parce qu'ils renvoient à des référents non maîtrisés par les auteurs. Cela peut se justifier dans la mesure où un séjour de quelques mois dans le pays ne leur suffisait pas pour avoir une connaissance parfaite des réalités socio-linguistiques du Rwanda.

L'un des problèmes qui se posent est en rapport avec l'accent aigu. L'orthographie du kinyarwanda n'a pas d'accent. Le /e/ final en kinyarwanda est une voyelle tonique. Ce qui n'est pas le cas en français. Ainsi, Butare[622] (orthographie du kinyarwanda) se prononce dans la même langue /butare/. En français, le mot peut se lire /bytarə/[623]. Afin de faciliter la lecture, Tierno Monénembo préfère écrire presque tous les toponymes qui se terminent par /e/ avec un accent aigu : Butaré (p. 116), Kibuyé (p. 61), Nyarubuyé (p. 14, 103 (2 fois), 104), Kanzenzé (p. 74 (2 fois), 122, 142), Mwuliré (p. 109, 110, 111), lac Cyambwé (p. 13), mont Kabuyé (p.

[622].Butare est la 2e ville du pays après Kigali. Du temps de la colonisation, elle s'appelait Astrida (nom de la reine de Belgique).

[623].Le son /y/ n'existe pas en kinyarwanda. La lettre *u* qui se prononce /y/ en français, se prononce /u/ en kinyarwanda. C'est ce qui explique souvent la difficulté des apprenants rwandais qui débutent l'apprentissage du français. La distinction des sons /i/ et /y/ leur pose des problèmes. Par exemple, ils ont du mal à prononcer correctement les mots : inutile, immunité, intitulé, etc. Il en est de même du *e* muet. Ce son n'existe pas en kinyarwanda, langue qui n'a en fait que cinq sons vocaliques (/a/, /o/, /u/, /i/, /e/).

81). Seul le mot Kigembe (p. 93) fait exception. Chez Boubacar Boris Diop, l'usage des accents est rare. Les toponymes suivants sont écrits sans accent : Butare (p. 126, 129, 151, 153 (2 fois), 166 (2 fois), Kibuye (p. 113), Nyarubue (p. 159), Kanzeze (p. 93), Ntambwe (p. 28). Une seule exception : Kanombé (p. 53, 169) apparaît deux fois avec un accent. Dans *La Phalène des collines*, nous recensons deux toponymes qui se terminent par un /e/. Ils sont écrits sans accent : Kanombe (p. 204), Mbirurume (p. 42).

La seconde observation concerne les toponymes au référent bien connu qui sont cependant mal orthographiés. Dans *Murambi le livre des ossements*, Diop écrit Nyarubue (p. 159) au lieu de Nyarubuye, Kanzeze (p. 93) à la place de Kanzenze, la paroisse de Mubaga (p. 38) alors qu'il s'agit de la paroisse de Mubuga, Kyovu (p. 46, 81) pour Kiyovu, lac Mohazi[624] (p. 61, 179 (2 fois), 182, 210, 216) pour lac Muhazi. Dans *L'Aîné des orphelins*, Monénembo écrit Kabwayi (p. 17, 139) au lieu de Kabgayi (comme l'écrit d'ailleurs correctement Diop à la page 169). À propos du digramme *bg*, il faut préciser qu'il n'est autorisé que dans le seul mot « Kabgayi »[625]. Dans tous les autres cas, il a été remplacé par le digramme *bw*. Il est donc tout à fait curieux de constater qu'au moment où l'un enfreint la règle, l'autre l'applique scrupuleusement. En fait, Monénembo écrit le toponyme tel qu'il se prononce. Une autre orthographe un peu curieuse concerne le nom de Kacyiru. Diop l'écrit en jouant sur le déplacement de la lettre *y* : le mot devient Kyaciru (p. 99). Il faut dire que les lettres *y* et *i* qui se suivent en Kinyarwanda lui posent des problèmes. Apparemment, il écrit Kyovu pour peut-être le rapprocher de l'orthographe de Tokyo !

Par contre, nous lisons à la page 54 « *la rue du lac Buera (celle de la librairie Caritas*) » alors qu'il s'agit de la rue du lac Burera. De même, la rivière Akagera (qui sépare le Rwanda et la Tanzanie) est écrit Kagera[626] (p. 19 (2 fois), 50, 72, 74, 77, 132, 146). Pourtant, Lamko l'orthographie correctement à la page 64 : « *Le fleuve apporte sa fougue au Lac, à l'Akagera, lui confie sa fertilité dans ses boues et ses alluvions à distribuer au Nil.* » Le fleuve auquel il fait allusion ici est Nyabarongo (cité aux pages 53, 63 (2 fois), 64, 172, 196, 199). Seulement, il n'y a pas de fleuve au Rwanda, du moins si l'on s'en tient à la définition du mot ! Nyabarongo n'est qu'une rivière, certes grande. En lui accordant une importance particulière, Lamko voudrait-il en faire un usage stylistique ? En effet, ce

[624].Apparemment, on n'accorde pas assez d'importance à l'orthographe des toponymes autochtones car, par exemple, dans le *Grand Atlas du continent africain*, Paris, éditions jeunesse africaine, 1973, p. 254, on écrit « lac Mohasa ». Hervé Bourges et Claude Wauthier écrivent eux aussi « lac Mohasa » dans *Les 50 Afriques*, tome 2, Paris, Le Seuil, 1979, p. 185.

[625].Kabgayi est l'une des anciennes paroisses catholiques fondées par les missionnaires belges dont le plus connu fut Monseigneur André Perraudin.

« *fleuve* » est personnifié tout le long du roman comme par exemple ce passage de la page 64 : « *Triste Nyabarongo floué, trahi, blessé dans son orgueil, son innocence, sa générosité ! Lui, qui avait toujours porté la vie, charrie depuis l'avril fatidique, la mémoire de l'horreur.* » Nous remarquons enfin dans *La Phalène des collines* que Lamko parle de Kibengira (p. 200) au lieu de Rubengera (une localité à l'ouest du pays où on a érigé un des sites mémoriaux du génocide) : « *Elle* [Pelouse] *débouche sur une espèce de clairière, un immense champ de termitières blanchies par le halo laiteux blafard des étoiles : le cimetière de Kibengira : une constellation de tombeaux où des voix ont été happées par le chaos de la turbulence.* »

Tout bien considéré, quelle conclusion devrait-on tirer de la variation de l'orthographie de ces toponymes ? Doit-on croire qu'elle dépend en quelque sorte des sensibilités personnelles des auteurs ? S'agit-il simplement des fautes d'orthographe dues à l'inattention ? De toutes les façons, face à une telle situation, il vaudrait mieux appliquer la recommandation de Pathé Diagne :

> *Il serait légitime de rétablir les formes originelles dans leur droit et priorité. Encore faut-il les identifier avec précision.*[627]

Dans la mesure où les romanciers décident de recourir aux toponymes ayant pour référents les lieux rwandais largement connus, il serait souhaitable de les transcrire le plus fidèlement possible, aussi longtemps que ces écrivains reconnaissent leur engagement à « *dire inlassablement l'horreur* » (MLO, p. 226). Quand bien même il faut admettre qu'il s'agit des œuvres de fiction et que, par conséquent, les auteurs ne sont pas obligés de citer des lieux réels, on ne peut non plus s'empêcher de constater que, dans la plupart des cas, ce sont des fautes involontaires de transcription. Si tous les toponymes relevés dans les romans font référence à des lieux tout à fait existants, au contraire, les anthroponymes utilisés sont quasi fictifs même s'ils sont presque tous tirés de l'anthroponymie rwandaise.

2.3.1.2. Les Anthroponymes

Le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* nous propose une définition succincte et illustrée de l'anthroponymie :

> *L'anthroponymie est la partie de l'onomastique qui étudie l'étymologie et l'histoire des noms et des personnes : elle fait nécessairement appel à des*

---

[626].Il faut signaler que dans un bon nombre de documents, Kagera est orthographié sans le préfixe « A », notamment dans H. Bourges et C. Wauthier, *Op. cit.*, p. 182, 185, 189.

[627].DIAGNE, P., « Introduction au débat sur les ethnonymes et les toponymes », dans *Ethnonymes et toponymes africains*, UNESCO, 1984, p. 14.

> *recherches extralinguistiques (histoire, par exemple). Ainsi, on constatera, grâce à la linguistique, que des noms comme* Febvre*,* Fèvre*,* Faivre*,* Fabre*,* Favre *(et les mêmes noms précédés de* le*) remontent au latin* faber *et représentent des formes que ce mot a prises dans diverses régions.*[628]

L'anthroponymie apporte, comme la toponymie, des enseignements sur la psychologie populaire et les modes d'expression linguistique qu'elle prend. Elle nous donne les catégories auxquelles l'homme fait appel pour se nommer ou pour nommer ses semblables. Parmi ces formes désignantes, les sobriquets offrent un trésor inépuisable, sinon de types de désignations, du moins de désignations variées dans lesquelles l'observation, la malice, voire la cruauté, tiennent une place de choix ; dans lesquelles encore la qualification directe ou métaphorique révèle des dons collectifs de précision, de spontanéité, d'invention… De fait, les noms propres de familles nous enseignent l'âme collective populaire[629].

Les anthroponymes font également partie des éléments exogènes qui inscrivent les trois romans dans le champ littéraire rwandais. Les personnages sont généralement désignés par un patronyme (rwandais) et un prénom (chrétien)[630]. À l'instar du roman réaliste, l'un des aspects par lequel se manifeste « *le grand souci d'individualiser le personnage* » est, selon Ian Watt, « *la façon typique dont un romancier annonce son intention de représenter un personnage comme un individu particulier en le nommant exactement de la même manière que les individus particuliers sont nommés dans la vie courante.*[631] »

Ainsi, presque tous les personnages de Monénembo, Diop et Lamko portent un nom et un prénom particulièrement représentatifs des anthroponymes rwandais. Même si chaque écrivain procède à sa « *façon typique* » de représenter ses personnages, une tendance commune se dégage : ces derniers apparaissent, soit avec un patronyme et un prénom, soit avec seulement un patronyme ou un pronom, soit quelquefois avec un diminutif du prénom, par exemple, Stan pour Stanley, Jessie pour Jessica, Scola pour Scolastique, Séra pour Séraphine, Pierrot pour Jean-Pierre, etc.). Certains personnages, surtout chez Monénembo et Lamko, sont désignés par des sobriquets : le cuistot, le guide, le chauffeur…

---

[628].DUBOIS, Jean, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994, p. 39.
[629].BAYLON, C. et FABRE, P., *Op. cit.*, p. 78.
[630].En guise de rappel, le Rwanda est un pays majoritairement chrétien, contrairement à ce qu'affirment certains auteurs. H. Bourges et C Wauthier (*Op. cit.*, p. 184) prétendent que les chrétiens catholiques représentent 45% de la population. C'est une affirmation gratuite puisque, selon les statistiques actuelles, ils dépassent largement les 70%. Koulsy Lamko lui aussi l'a constaté : « *À la différence des autres pays, le Rwanda est une véritable colonie de l'Eglise catholique.* » (P.C., p. 105).
[631].WATT, I., « Réalisme et forme romanesque », dans *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 23.

À partir des occurrences relevées, le recours aux différentes possibilités varie d'un auteur à l'autre mais il faut préciser dorénavant que c'est le prénom[632] qui est le plus employé. À titre d'exemple, nous constatons que pour les personnages qui portent deux noms, Monénembo et Diop préfèrent les désigner par leurs prénoms tout au long des romans. Ils ne recourent en effet aux deux noms à la fois que quand ses personnages entre pour la première fois en scène ou lorsqu'ils apparaissent dans une sorte de présentation : « *C'est ce qui se passe lorsqu'on interpelle quelqu'un à l'aide de son* [nom propre] *ou lorsqu'on présente une personne en précisant comment elle s'appelle ou en énonçant son* [nom propre][633] »

Dans *L'Aîné des orphelins*, nous relevons 14 occurrences de Faustin Nsenghimana contre 50 occurrences de Faustin ; Claudine Karemera apparaît une fois seulement (p. 58) alors que le prénom Claudine est cité 40 fois ; Théoneste Nsenghimana (une fois) contre 39 pour Théoneste ; Axelle Kabarungi (une fois : p. 68) mais Axelle (6 occurrences : p. 13 (2 fois), 14, 45, 147, 149) ; Cyrille Elyangashu[634] (une fois à la page 58) et 5 occurrences pour Cyrille (p. 58, 59, 60 (3 fois)). Il en est de même des personnages étrangers (européens) qui interviennent dans ce roman. Ils sont généralement désignés par tous leurs noms mais Monénembo préfère les nommer en citant leurs prénoms, leurs sobriquets, leurs diminutifs ou leurs surnoms : Antonina (p. 68) ou Tonia Locatelli (p. 69) apparaît 11 fois sous le sobriquet de « l'Italienne »[635], Una Flannery O'Flaherty (p. 63)[636] apparaît successivement sous le surnom de Miss Human Rights 5 fois (p. 64, 67, 68, 69, 70), 17 fois sous le sobriquet de la Hirlandaise et 7 fois avec le diminutif Una (63 (2 fois), 64, 65 (3 fois), 89). Voici les quelques cas de noms des personnages étrangers qui ne varient pas : le Belge Van der Poot (9 occurrences), l'Anglais Rodney (36 occurrences), le prêtre italien dit le père Manolo (15 occurrences) et Jenny la journaliste anglaise (6 occurrences).

Dans *Murambi le livre des ossements*, nous identifions les occurrences suivantes : Cornelius Uvimana (11) / Cornelius (245), Jessica Kamanzi (10) / Jessica (81) / Jessie (1), Stanley Ntaramira (3) / Stanley (39) / Stan (17), Siméon Habineza (22) / Siméon (84), Gérard

---

[632].Les prénoms, généralement noms chrétiens, sont aussi appelés « *noms de baptême* », cf. BAYLON, C. et FABRE, P., *Op. cit.*, p. 212.
[633].JONASSON, K., *Op. cit.*, p. 20.
[634].Faustin Nsenghimana n'a pas envie que Claudine l'emmène vivre dans un orphelinat. Il tente de lui cacher sa vraie identité et se fait appeler Cyrille Elyangashu pour brouiller les pistes. Seulement, Claudine ne va pas tarder à se rendre compte que le patronyme Elyangashu n'existe pas dans le répertoire rwandais : « *J'ai farfouillé tout Gikondo. J'ai été jusqu'à consulter le registre d'état civil. Il n'y a pas un seul Elyangashu là-bas. Elyangashu, tu es sûr que c'est un nom d'ici ? Ne l'as-tu pas inventé ?* » (A.O., p. 60).
[635].Il s'agit de la religieuse italienne installée à Nyamata depuis des années « *qui se fait tuer devant sa propre maison* » (p. 18), … « *cette Tonia Locatelli qui s'est fait découper il y a deux ans presque en direct sur les ondes des radios internationales* » (p. 69).
[636].« *Cette Blanche que nous allions appeler Miss Human Rights, ou tout simplement 'la Hirlandaise'* » (p. 63).

Nayinzira (6) / Gérard (41) / le Matelot (6) / le Mataf (7), docteur Joseph Karekezi (20) / Joseph (9) / Karekezi (29), Nathalie Kayumba (3) / Nathalie (11), Roger Munyarugamba (1) / Roger (23), Theresa Mukandori (4) / Theresa (7), Stephane Nkubito (3) / Stephane (4), Félicité Niyitegeka (5) / Félicité (2), Alphonse Ngarambe (1) / Alphonse (3), Michel Serumundo (2) / Michel (1), Faustin Gasana (1) / Faustin (2), Jonas Sibomana (4) / Jonas (1), Olivier Bishirandora (1) / Olivier (1), Marina Nkusi (1) / Marina (1), Eléonore Mwenza (1) / Eléonore (1). D'autres personnages chez ce même auteur sont chaque fois cités avec le nom et le prénom : Léonard Majyambere (1), Casimir Gatabazi (1), Valence Ndimbati (2), Abel Mujawamarya (2), Aloys Ndasingwa (1), Rosa Karemera (4), Valérie Rumiya (4), Aminadabou Birara (2). Nous avons noté un seul emploi du patronyme sans prénom : Musoni (le colonel) avec 9 occurrences.

Pourtant, chez Monénembo, les personnages désignés uniquement par des patronymes rwandais sont nombreux. Ils sont souvent accompagnés de sobriquets ou des qualificatifs qui donnent une indication par exemple sur l'âge, la taille, la fonction ou le lien parental : oncle Sentama (4 occurrences), le gendarme Misago (2), le sorcier / le vieux Funga (32), le petit Gatoto (2), le cordonnier Musaré (1), Zimana (4), Ayirwanda (21), Matata (6), le petit Misago (2), Sembé (8), Mukazano (3), Mukandori (1), Musinkôro (22), Msîri (5), le chauffeur Bizimungu (5), Hitimana (2), le brigadier Nyumurowo (9), maître Bukuru (12), le tailleur Gicari (3), le procureur Kirikumaso (2), Bimirura (1), Lizende (4).

Contrairement aux deux autres, Lamko utilise très peu de patronymes rwandais. Nous en avons relevé quatre qui sont d'ailleurs employés seuls, c'est-à-dire sans prénoms : docteur Rugeru avec 5 occurrences (p. 66 (2 fois), 114, 166, 170), Musoni le client du Cercle de la Muse avec 5 occurrences également (p. 71, 72, 73, 74 (2 fois)), Ingabire la cliente (p. 73 et 75), Muyango surnommé Muyango-le-crâne-fêlé avec 31 occurrences. Aucun personnage de Lamko ne porte véritablement les deux noms sauf celui qu'il désigne sous l'initiale R. (Fred R. avec 63 occurrences et 2 (p. 50, 196) pour l'emploi de Fred tout court), un peu à la manière de Joseph K. dans *Le Procès*. Si le lecteur peut croire - notamment par une sorte de « *pacte autobiographique* »[637] - que K. représente Kafka, il n'aurait de mal à imaginer que R. est l'initiale de Rwigema (Fred), personnage historique rwandais rehaussé au rang de héros national. Lamko appelle les parents de Fred R., tantôt Papa R. et Maman R. (p. 51), tantôt père R. et mère R. (p. 180). Précisons que la narratrice du roman, quant à elle, se fait variablement appeler : phalène (11 occurrences), papillon (16), fantôme (4), muzimu (3), Reine, celle du milieu des vies (18). D'autres personnages restent dans l'anonymat mais sont

désignés par des périphrases qualificatives, entre autres : le musungu aux bajoues de dindon (p. 23), aux bajoues de tétrodon (p. 24), aux bajoues à étages p. 26, 94), aux bajoues tombantes (p. 27), aux bajoues d'opulence avec 21 occurrences et le vieux maître des ballets (p. 141, 142). De même, le père de Faustin Gasana (dans *Murambi le livre des ossements*) est désigné sous le sobriquet de : le vieux (12 occurrences).

Dans chaque roman, le nombre de personnages qui sont désignés uniquement par le prénom est très élevé. En termes de chiffres, nous avons par exemple 29 prénoms chez Monénembo, 19 chez Diop et 12 chez Lamko. Voici les occurrences par roman. Dans *L'Aîné des orphelins* : Thaddée (8), Agide (4), Gabrielle (4), Séverine (1), Alphonsine (3), Josépha (4), Emilienne (6), Evergiste (1), la serveuse Scholastique (1), Célestine (1), Ezéchiel (2), Tatien (12), Ephrem (1), Seth (1), Déogratias (1), Canisius (1), Hilaire (1), Esther (9), Donatienne (8), Ambroise (11), le cuistot Célestin (2), Suzanne (2), le gendarme Froduald (5), le commissaire Théodomir (4), Immaculée (1), Clémentine (7), Solange (9), Bénedictine (1), Augustine (1). Dans *Murambi le livre des ossements*, nous avons : Séraphine (5) appelée Séra (1), Jean-Pierre (1) dit Pierrot (1), Danny (8), Hortense (1), Louise (1), Adrien (1), Marie-Hélène (6), Lucienne (4), Franky le serveur (4), Barthélemy (4), Julienne (8), François (8), Antoine (4), Damien (2), Gaétan (1), Rosalie (1), Nicole (1), Thérèse (4). On peut signaler également l'évocation des personnages étrangers dans ce roman : deux Djiboutiens avec des noms musulmans, à savoir, la fiancée de Cornelius appelée Zakya Ina Youssouf (3 occurrences) mais qui est souvent désignée sous le prénom de Zakya (29 occurrences), Idriss le frère de cette fille est cité une fois (p. 201) ; deux noms de français sont évoqués : Etienne Perrin (2) avec 9 occurrences pour Perrin et Etienne (1), Jean-Marc Gaujean (2) dont le prénom revient 6 fois. Dans *La Phalène des collines*, les occurrences des personnages désignés seulement par les prénoms sont les suivantes : Pelouse (95), Épiphanie (30), Modestine (11), Dina (6), Gentille (2), Bernard (2), Védaste le guide (6), l'abbé Théoneste (4), Willy le serveur (4), Scolastique ou Scola la serveuse (6), James le journaliste (2), Spéciose la tenancière du Café de la Muse (8).

L'usage des anthroponymes dans les trois romans permet de dégager une série de remarques intéressantes. Elles concernent essentiellement l'orthographe, la fréquence, la motivation et la patronymie rwandaise (ou les noms de famille).

---

[637].Nous faisons allusion à Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

2.3.1.2.1. Une graphie particulière

Dans les pages précédentes, nous avons parlé du cas des toponymes rwandais écrits avec des accents alors que l'orthographe courante du kinyarwanda ne les emploie guère. Le même problème apparaît dans la graphie de certains anthroponymes, surtout chez Monénembo. Celui-ci utilise tantôt l'accent circonflexe dans les noms Munsinkôro (p. 43, 50, 51, 53, 54, 60, 61, 81, 101, 114, 123, 135) et Msîri (p. 50, 54, 60), tantôt l'accent aigu sur le *e* final : Musaré (p. 15), Sembé (p. 32, 33, 34, 61, 86, 88, 94). Pourtant le nom Lizende (p. 150, 152) est écrit sans accent. Chez Diop et Lamko, ce problème ne se pose pas car ils écrivent respectivement Ngarambe (p. 35) et Ingabire (p. 73, 75) sans recourir à l'accent aigu.

Le digramme *gh* dans le patronyme Nsenghimana est inhabituel - ou plutôt inexistant - en kinyarwanda. Il est même rare en français car on ne le trouve notamment que dans le mot exotique : « ghetto ». En kinyarwanda, le nom s'écrit couramment sans *h* (Nsengimana) et se lit [nseŋimana]. Il signifie littéralement « je prie Dieu ». En introduisant la lettre *h* dans ce patronyme, l'auteur ne voudrait-il pas peut-être attirer l'attention du lecteur non rwandophone sur la prononciation particulière de ce son ? En effet, dans cette langue la consonne *g* suivie des voyelles *i* et *e* se prononce /gi/ et / ge/ ; ce qui n'est pas le cas en français. Par contre, les noms Gicari (p. 118, 150, 151) et Gisimana (p. 152) sont orthographiés sans *h*.

Dans *Murambi le livre des ossements*, le patronyme du personnage principal a une orthographe spéciale : Uvimana. Or, l'orthographie correcte est Uwimana (littéralement : « (enfant) de Dieu ») ; il se prononce comme il s'écrit. Le phénomène des voyelles qui suivent les consonnes *w* et *y* est récurrent chez Diop. Dans le cas présent, il considère la consonne *w* comme une semi-voyelle. Il préfère alors la remplacer par une autre consonne. Ce choix représente-t-il une importance au niveau de la prononciation du patronyme ? Diop joue sur la double prononciation de la consonne *w*. Le son /v/ dans Uvimana remplace la semi-voyelle /w/ et non la consonne *w* qui peut se lire /v/ comme par exemple dans le mot *wagon*.

La variation de l'orthographe peut avoir une incidence sur la signification de l'anthroponyme. Un simple changement de lettre ou sa suppression détourne le sens du patronyme rwandais qui représente - au-delà du seul fait de désigner l'individu - une valeur culturelle et philosophique. Ainsi, par exemple, dans *La Phalène des collines*, on parle du docteur Rugeru (p. 66, 114, 166,170), un personnage qui tient une clinique au rez-de-chaussée du bâtiment appelé « Le Complexe de Muse », une clinique qui est contiguë au « Café de la Muse ». Même si ce patronyme sonne kinyarwanda, il ne traduit rien dans cette langue. Mais

il aurait suffi de remplacer la dernière voyelle *u* par un *o* pour avoir un nom rwandais tout à fait courant : Rugero (littéralement : « le modèle »).

Le même phénomène est facilement observable chez Monénembo. Le changement - in/-volontaire ? - d'une seule lettre peut altérer complètement le sens de certains noms tels que Lizende, Mukazano, Nyumurowo, etc. Par leur sonorité, on se dirait bien qu'il s'agit des patronymes rwandais ayant un sens. Ce qui n'est pas le cas : Lizende est la transformation (par un remplacement de la voyelle *i* par *e*) de Lizinde (c'est-à-dire « qui le connaît ? », bien entendu, le secret de la procréation) ; dans Mukazano, on a remplacé la consonne *s* par *z* car le nom est Mukasano, un patronyme féminin qui traduit la ressemblance parentale de l'enfant à ses parents ; Nyumurowo ne veut rien dire non plus. On pourrait rapprocher la sonorité de ce nom à un autre bien fréquent chez les Rwandais : Nyamuruho qui signifie « condamné par le destin à souffrir ou à endurer les épreuves de la vie. »

Chez Diop, on relève deux cas de détournement du sens des patronymes par ce jeu sur la graphie. Il écrit Mujawamarya (suppression de la voyelle *i* qui précède la semi-consonne *y*) au lieu de Mujawamariya (qui signifie « la servante de (la Vierge) Marie »). Par contre, ce qui est très étonnant c'est qu'il s'agit d'un patronyme féminin mais que Diop va attribuer à un homme : « *Stéphane m'apprend donc que le jeudi 7 avril 1997, Abel Mujawamarya, un homme d'affaires de Kigali, est arrivé à Gisovu avec deux camions jaunes remplis de machettes.* » (MLO, p. 38). Un autre nom de personnage vide de sens[638] est celui de Mwenza auquel Diop donne le prénom d'Eléonore. Mwenza est probablement la transformation de Mwiza (c'est-à-dire « la belle ») ou alors celle de Muneza (qui signifie le généreux ou la généreuse car le nom est souvent donné indistinctement aux personnes des deux sexes).

Par ailleurs, il arrive parfois que Monénembo crée des personnages auxquels il donne des patronymes « fabriqués » à partir d'éléments disparates et généralement tronqués. Par

[638].À propos de la théorie selon laquelle le nom propre serait vide de sens, Kerstin Jonasson consacre une cinquantaine de pages sur l'« *Interprétation des noms propres non modifiés* ». Il analyse notamment les théories dites classiques qui « *sont d'une part celle où le Npr est considéré comme vide de sens, d'autre part celle où son sens est dit correspondre à une description de son référent, et finalement celle où son sens est supposé renvoyer au lien dénominatif l'associant à son référent* », *Op. cit.*, p. 114. C'est surtout ce dernier point de vue qui nous intéresse car on suppose que les auteurs ont choisi les patronymes rwandais de leurs personnages en fonction d'une certaine volonté - peu évidente soit-elle - de les rapprocher de la réalité contextuelle, autrement dit de créer « *l'illusion référentielle* », pour reprendre l'expression de Michael Riffaterre dans *Littérature et réalité*, pp. 91-118. Néanmoins, nous ne désapprouvons pas la première hypothèse qui sous-entend que le nom propre a une dénomination mais pas de connotation, c'est-à-dire qu'il réfère sans signifier. Il faut cependant admettre que, même si le nom propre peut désigner un particulier non en vertu d'un sens mais en vertu d'une « *chaîne causale* », dans certaines cultures, le nom propre n'est pas seulement lié à une réalité référentielle mais peut également être porteur d'un sens « traduisible ». C'est en effet ce que postule la théorie de P. Strawson pour qui le sens du nom propre identifie de manière univoque le référent. (*Cf.* « Identifyng reference and truth-value », dans Steinberg, D. & Jakobovits, L. (éds.), *Semantics – An Interdisciplinary Reader in Philosophy, Linguistics, and Psychology*, Cambridge, 1971, pp. 91-113, cité par Jonasson, K., *Op. cit.*, p. 115).

exemple, on constate que dans les noms Zimana (p. 23, 24, 25) et Gisimana (p. 152) il y a des particules qui manquent pour que ces patronymes aient une signification. En décomposant Zimana, on a la particule *za* (= de) qui désigne l'appartenance et le mot *Imana* (= Dieu). En fait, la particule *za* laisse sous-entendre qu'il s'agit de plusieurs objets qui appartiennent à Dieu. Par ailleurs, il y a lieu d'ajouter *bi* au début de Zimana pour avoir un patronyme très usuel : Bizimana, qui signifie : « C'est Dieu qui sait tout ».

Monénembo multiplie les exemples d'anthroponymes « fabriqués », il s'agit généralement des déformations de prénoms et des surnoms que les enfants de la rue se donnent entre eux. Ainsi, le nom de Sembé peut être d'une part la déformation de Gisembe : on a procédé par la suppression de la particule *gi* car le nom Gisembe est assez fréquent mais rappelle surtout celui d'une vedette rwandaise de basketball entre les années 80 et 90 mort dans le génocide, un joueur pour lequel on organise chaque année un tournoi de basketball en sa mémoire, tournoi baptisé « le Mémorial Gisembe ». À cette époque, beaucoup de jeunes se faisaient appeler Gisembe. Partant, le nom de Sembé proviendrait d'un phénomène de rapprochement des sonorités entre Sembé et Lizembe. En effet, un certain nombre d'enfants de la rue, dits « mayibobo » sont surnommés Lizembe. C'est un mot d'origine swahili avec une connotation quelque peu péjorative pour désigner un homme très vieux. Nous en profitons d'ailleurs pour signaler un autre cas de nom emprunté à la langue swahili : Matata (p. 26, 130, 131, 136, 140), c'est-à-dire « les ennuis » ou « les problèmes ». Ce personnage joue au début du roman le rôle de la nouvelle recrue et surtout naïve au « Club des Minimes » en prison aux côtés de Faustin. Il ne tardera pas cependant à se « *défoncer au haschisch et à la colle.* » (p. 130) en supputant cyniquement sur le sort de ce dernier :

> *- Ne l'écoute pas, Ayirwanda ! fit Matata. On le condamnera tout au plus à vider le seau hygiénique. Ce qui au contraire nous arrangera tous, n'est-ce pas ? Ils devaient encore pousser leurs rires démoniaques quand je m'endormis. Je me réveillai avec dans la tête tous les bruits nocturnes qu'on peut entendre autour de la mare de Ngenda et un infâme goût de colombine et de cendre sur la langue. Les jaribus me sortirent de là sans me donner le temps d'avaler le jus de chaussette sans sucre et sans pain que l'on nous sert en guise de petit déjeuner* (p. 131).

Un autre exemple d'un nom qui est volontairement déformé est Msîri. On a supprimé dans ce nom la voyelle *i* car il s'agit bien de Misiri qui, en plus de désigner la traduction en kinyarwanda de l'« Egypte », est également un prénom, celui porté notamment par une ancienne gloire du football rwandais qui a évolué dans l'équipe de Rayon Sport autour des années 80. Cela pourrait bien expliquer la fréquence de ce nom Misiri chez les jeunes.

La déformation volontaire des patronymes affecte également les prénoms considérés par Baylon et Fabre comme « *les noms de baptême chrétien ou bibliques* »[639]. Le nom d'Agide à la page 22, dans *L'Aîné des orphelins*, est la déformation d'Egide par un jeu d'imitation du langage des enfants non scolarisés. On pourrait bien rapprocher cette imitation à l'origine latine du nom *Aegidius*[640]. Agide est le misérable gamin qui fait également partie du « Club des Minimes ». Il partage la natte avec Faustin qui le décrit d'une manière moins pitoyable que cynique :

> *Agide qui partage ma natte, a les couilles en compote. Quand la lumière du soleil arrive à percer les lézardes du mur, on peut voir ses boules qui flottent dans le pus et les vers blancs qui lui grouillent entre les jambes. On ne peut dire qu'il pleure ou qu'il gémit. Un bruit de bête sauvage sort tout seul de sa bouche pour de bon entrouverte. La journée, cela ne nous empêche pas de jouer aux cartes, d'échanger des mégots ou de nous menacer avec des couteaux, des tessons de bouteille ou des alênes de cordonnier. La nuit, ma foi,* […] *Agide remplace à lui seul tous les bruits de la journée. On aurait pu s'habituer, depuis le temps ! Mais il y a encore quelques émotifs qui pestent, qui cognent contre le mur, qui traitent le pauvre Agide de tous les noms. Je me demande pourquoi une de ces brutes ne lui donne pas un coup de couteau pour l'achever une fois pour toutes. Cela aiderait tout le monde et d'abord Agide lui-même, plus près de sa tombe que de son berceau. Eh non, les gens sont scrupuleux vis-à-vis des mourants.* (p. 22)

Il arrive parfois que l'orthographe d'un même prénom change lorsqu'il s'agit de distinguer des personnages homonymes. Chez Diop, par exemple, le prénom de Thérèse s'orthographie aussi Theresa pour désigner deux personnages bien distincts. D'abord, Thérèse (p. 177, 178, 181), la voisine de Siméon Habineza. C'est une femme, la cinquantaine environ, qui s'occupe bien de ce vieux. Ensuite, Theresa (p. 37, 40, 96, 97) qui porte le patronyme de Mukandori. Ce prénom est en fait la forme imparfaite de l'orthographe et de la prononciation en kinyarwanda. Le digramme *th* n'existe pas dans cette langue ; et lorsque la consonne *s* est placée entre deux voyelles, elle se prononce toujours *s* et non *z* comme c'est le cas en français. Ce qui fait que l'orthographe et la prononciation de Thérèse en kinyarwanda serait normalement Tereza. Le personnage de Theresa Mukandori était une amie à Jessica avant qu'elle ne soit sauvagement assassinée à l'Église de Nyamata :

> *- Elle s'appelait Theresa. Theresa Mukandori. Nous la connaissions tous très bien, répondit le gardien.*
> *La jeune femme avait la tête repoussée en arrière et le hurlement que lui avait arraché la douleur s'était figé sur son visage encore grimaçant. Ses magnifiques tresses étaient en désordre et ses jambes largement écartées. Un pieu – en bois ou*

---

639 .BAYLON, C. & FABRE, P., *Op. cit.*, p. 212.

640 .*Ibidem.*, p. 213.

> *en fer, Cornelius ne savait pas, il était trop choqué pour s'en soucier – était resté enfoncé dans son vagin.* (p. 96)

Le même personnage est ainsi évoqué dans des circonstances similaires chez Monénembo :

> *La disette, le choléra, le bouillonnement des laves dans le cratère du Karisimbi, tout était de ma faute ! Tant qu'à faire, c'est moi qui avais déplacé le rocher de la Kagera, foutu un pieu dans le vagin de cette dame Mukandori (dont l'image de la momie empalée a fait le tour du monde), excité les démons et déchaîné les éléments !* (p. 72)

L'image horriblement atroce de la femme martyrisée, celle que Monénembo et Diop nomment Mukandori, n'est pas évoquée par Lamko. Celui-ci décrit néanmoins les détails quasi identiques de violence faite à une autre femme : « la reine ». Ils utilisent tous presque les mêmes expressions :

> - *Sur ce corps, il y a un sexe de femme. Regardez ! Le morceau de bois que vous voyez là et qui se plante dans le commencement des frémissements, la caverne du mythe, l'entrée de l'antre où l'obscurité façonne l'homme, l'origine de la vie, la matrice, la source… ce morceau de bois est un pieu… Cette femme n'était pas une femme ordinaire.* (PC, p. 30)
> - *Mon histoire est bel et bien mienne, une histoire de reine, et, surtout celle de mon sexe : un vagin rempli d'arbre.* (PC, p. 31)
> - (…)*, foutu un pieu dans le vagin de cette dame Mukandori.* (AO, p. 72)
> - (…) *ses jambes largement écartées. Un pieu - en bois ou en fer,* (…) *– était resté enfoncé dans le vagin.* (MLO, p. 96)

Quoi qu'il en soit, la variation de l'orthographe des anthroponymes généralement étrangers à la langue française est un exercice qui concourt à la création d'un lexique exotique que certains auteurs qualifient d' « *artifice lexical* » :

> *L'artifice lexical sature ainsi le texte exotique de signaux codés où se révèle la « réalité » étrangère. L'homme ou le pays lointains ne sont pas découverts mais reconnus. Le lexique renvoie en fait aux représentations préconçues qu'élabore l'imaginaire social à propos de l'étranger. Il fonctionne selon des stéréotypes culturels.*[641]

Les trois romans que nous analysons se caractérisent essentiellement par la similitude des faits, la description des scènes identiques, la représentation des mêmes espaces topographiques et surtout par la création des personnages homonymes.

[641].MOURA, J-M., *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 100.

2.3.1.2.2. La Fréquence et la motivation des anthroponymes

Certains anthroponymes (patronymes, prénoms et surnoms) désignant des individus différents apparaissent, tantôt à travers un même roman, tantôt dans les autres romans. Chez Diop, nous avons déjà parlé de Thérèse, la voisine de Siméon Habineza et de Theresa, l'amie de Jessica. Chez Monénembo, le patronyme Misago est attribué à deux personnages : Misago le gendarme (p. 14) et le petit Misago (p. 27, 130). Ce nom désigne généralement le onzième enfant de la famille. Misago vient du verbe *gusaguka*, c'est-à-dire : être le surplus ou l'excédent. Dans la mentalité traditionnelle rwandaise, une famille normale peut (ou pouvait) aller jusqu'à dix enfants. Du septième au dixième, les enfants peuvent avoir des noms relatifs aux chiffres, ce qui constitue une marque de fierté et d'estime pour une famille nombreuse. Ils s'appellent par exemple Nyandwi (du chiffre *karindwi* = sept), Nyaminani (du chiffre *umunani* = huit), Nyabyenda (du chiffre *icyenda* = neuf) et Macumi (du chiffre *icumi* = dix). Curieusement, après le dixième enfant, on ne peut plus donner les noms indiquant les chiffres. Les parents pensent en effet qu'ils ont suffisamment joui de la générosité divine (puisqu'ils croient que « c'est Dieu qui donne ou fait les enfants » : *habyara Imana*), et que par conséquent, un nom en rapport avec le nombre (d'enfants) porterait malheur à ce nouveau venu. Ce serait en fait attirer sur lui l'attention du mauvais sort et l'exposer ainsi à une mort précoce. Il est clair qu'avec le onzième enfant, la famille commence à prendre conscience de leur nombre excessif mais sans pour autant s'en plaindre car la progéniture a toujours été considérée comme une importante richesse.

Assez fréquents sont les anthroponymes qui passent d'un roman à l'autre. Monénembo met en scène le personnage féminin Claudine Karemera et Diop celui qu'il appelle Rosa Karemera. Le premier parle de Faustin Nsenghimana tandis que le second évoque le personnage de Faustin Gasana. Le patronyme Musoni apparaît dans *La Phalène des collines* où il désigne le mari de Gentille et dans *Murambi le livre des ossements* où il désigne le colonel (Musoni) ami du docteur Joseph Karekezi. Musoni est en fait un nom très courant au Rwanda. Il est donné généralement à quelqu'un qui est timide, pudique. Ce nom est formé à partir du préfixe *mu-* (désignant la personne) et du substantif *isoni*, un mot à double connotation, d'abord appréciative (la pudeur, la discrétion), ensuite dépréciative (la honte). Il est intéressant de souligner ici que certains mots dans les langues bantoues ont parfois des sens très proches. Le mot *isoni* existe également en kikongo *soni* avec le même sens qu'en kinyarwanda. En expliquant pourquoi Marcel Ntsoni a dû changer son nom en Sony Labou

Tansi, János Riesz reprend l'explication que Jean-Michel Devésa donne de la première partie du nouveau nom :

> Sony *n'est que la forme occidentalisée du kikongo Ntsony (qu'on écrit aussi parfois* soni *et qui signifie la honte, la pudeur, la crainte, le respect).* **[…]** *Marcel, l'enfant de la honte, a peut-être inconsciemment cherché non pas à effacer le scandale, mais à l'avouer à moitié, en prenant soin de brouiller les pistes et d'égarer tous ceux qui ne prêteraient pas suffisamment d'attention à son nom pour le déchiffrer et l'interpréter correctement.*[642]

En kinyarwanda, d'autres noms sont formés à partir de ce substantif pour désigner des personnes du sexe féminin : Mukamusoni, Murekeyisoni, Musabwasoni, etc.

Toujours à propos de la fréquence des anthroponymes dans les trois romans, on constate que Théoneste est le prénom de Nsenghimana, le père de Faustin dans *L'Aîné des orphelins* mais chez Lamko, c'est le prénom de l'abbé qui a violé la reine. Scholastique joue le rôle d'une serveuse au Bar de l'Eden chez Monénembo tandis que chez Lamko, Scolastique, appelée aussi Scola, est une serveuse au Café de la Muse (La Gagne). Remarquons en passant que les deux romanciers orthographient différemment ce prénom : Lamko l'écrit sans *h* alors que normalement il en faut un pour le distinguer justement du nom commun « scolastique ». Le tableau suivant permet de bien récapituler ou visualiser la fréquence des anthroponymes.

	AO	MLO	PC
Misago	+	-	-
Karemera	+	+	-
Musoni	-	+	+
Mukandori	+	+	-
Thérèse	+	+	-
Faustin	+	+	-
Théoneste	+	-	+
Scholastique	+	-	+
Antonia Locatelli	+	+	-

Alors que ces anthroponymes nous intéressent par leur fréquence dans les romans, d'autres le sont plus par la motivation. À propos des anthroponymes motivés, Albert

Gandonou note que « *certains noms de personnages ont des significations qui s'ajoutent ou pourraient s'ajouter au sens du texte français si on a une connaissance des langues locales d'où ils proviennent.*[643] » Afin de mieux illustrer son point de vue, il donne l'exemple de Candide :

> *On sait le parti que Voltaire a tiré d'un tel procédé dans* Candide. *Au sujet du héros éponyme, il écrit : « Il avait le jugement assez droit avec l'esprit le plus simple : c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide*[644] *». Ne parlons pas de Pangloss*[645] *qui sait tout, a une parole, une explication pour tout.*[646]

La sagesse populaire rwandaise nous apprend que « *le nom c'est la personne* »[647], autrement dit, le nom est l'expression physique et moral de l'individu qu'il désigne. Dans *La Phalène des collines*, Ingabire est un patronyme bien motivé :

> *Crise d'hilarité ! Cocasse, l'Épiphanie que Pelouse débarrasse du piment et de la queue de poisson accrochée au soutien-gorge. On calme la fureur de Musoni, surpris par l'audace de sa femme. On calme Gentille qui hurle des injures à se rompre les vocales. Une âme généreuse, Ingabire, se propose de la ramener chez elle.* (pp. 74-75)

Ingabire est un nom féminin désignant une personne qui a reçu la grâce divine de générosité, de bonté, de miséricorde ou de sagesse. Le nom vient des verbes *kugaba* et *kugabira* qui signifie offrir à quelqu'un un présent très symbolique en signe de reconnaissance ou de remerciements. Dans la culture rwandaise, ce présent est essentiellement une vache. Le choix de ce patronyme dont le sens est précisé en apposition (« *une âme généreuse,* Ingabire ») prouve que le nom définit bien sa fonction. Toutefois, il est curieux de constater que certaines personnes s'appellent couramment Ingabire Grâce. Cette tautologie de sens est-elle in-/consciente ?

Toujours est-il qu'au Rwanda, la plupart des enfants reçoivent le sacrement de baptême à l'adolescence, et, par conséquent, ils peuvent choisir eux-mêmes leurs prénoms ; d'où les motivations drôles et quelquefois fantaisistes, notamment le fait de choisir un prénom dont le sens est le même que celui du patronyme. En d'autres termes, il s'agit de vouloir

---

[642].DEVÉSA, J-M., *Op. cit.*, p. 79, cité par RIESZ, J., *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 335.
[643].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 48.
[644].VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*, Paris, Hachette, coll. « Nouveaux classiques illustrés », 1976, p. 41.
[645].VOLTAIRE, *Ibidem.*, p. 42. Une note (sans doute de l'éditeur) fournit, en bas de page, la précision suivante : « Pangloss : nom composé de deux mots grecs, *pan* = tout et *glossa* = langue, et qui veut sans doute dire que la langue du personnage donnait la raison de toute chose. »
[646].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 48.
[647].Il s'agit d'un adage : « *Izina niryo muntu* ».

porter des noms redondants. On trouve par exemple des gens qui s'appellent Mudacumura Innocent (Mudacumura signifie quelqu'un qui ne commet pas de péché, qui n'est jamais coupable, c'est-à-dire qui est innocent !) ou bien Uwimana Jean de Dieu (Uwimana signifie (enfant) de Dieu), etc.

Il convient de signaler que le choix du prénom peut être influencé par des modes et des usages divers. Selon Baylon et Fabre, « *la célébrité d'un personnage dans un domaine populaire est un facteur parmi d'autres ; la recherche d'un certain standing dont on pense que certains prénoms sont porteurs en est un autre : tel prénom fait à un moment précis « distingué », tel autre au même moment est senti comme vulgaire (la chanson populaire a discrédité* Ignace *pour un bout de temps) ; joue encore l'admiration des parents pour les vedettes de cinéma, pour des champions du sport, pour des ténors de la politique, etc.*[648] » Nous retiendrons que le domaine du prénom est soumis, non seulement aux modes – et les modes changent vite -, mais également à un réseau fort complexe de tendances affectives et de sentiment divers. Par exemple, l'appréciation de la qualité phonique du prénom peut jouer individuellement et aussi collectivement : certains moments rejettent les terminaisons en *–ette* ou en *–ane*, si prisées en d'autres temps.

Dans *L'Aîné des orphelins*, le personnage appelé maître Bukuru est parfois nommé le vieux Bukuru. Or, ce patronyme Bukuru dénote la vieillesse car le verbe *gukura* ne signifie pas seulement grandir mais aussi être avancé en âge, c'est-à-dire vieillir. De même, le choix du personnage dit le petit Gatoto est motivé par la redondance du sens des deux mots : Gatoto signifie tout simplement un petit garçon. Le nom est un emprunt à la langue swahili. Toto veut dire petit. C'est souvent d'ailleurs un surnom devenu au fil du temps un nom commun – avec la connotation moins affective que péjorative – pour désigner les petits garçons.

L'une des caractéristiques majeures du roman réaliste concerne la redondance des descriptions et des qualifications permanentes des personnages. Dans son article intitulé « Un discours contraint », Philippe Hamon est tout à fait précis à ce sujet :

> *Le texte réaliste se caractérise donc par une forte redondance et prévisibilité des contenus. Par exemple, le personnage présuppose :*
> *a) la description de sa sphère sociale d'activité (milieu socio-professionnel) ;*
> *b) la description de son local d'activité (le prêtre sera décrit dans son église ; le charcutier dans sa charcuterie, etc.) ;*
> *c) la description de son activité professionnelle elle-même (le charcutier sera décrit dans sa charcuterie fabriquant son boudin ; le prêtre dans son église disant la messe, etc.).*[649]

[648].BAYLON, C. & FABRE, P., *Op. cit.*, p. 187.

Ce critique pense effectivement que de tels actes, de telles pseudo-fonctions sont toujours réductibles à une qualification permanente du personnage ; ils ne font que l'illustrer comme rôle social, et la tranche descriptive ne fait que décliner, déployer *in praesentia* le paradigme virtuel des actes professionnels ordonnancés du personnage, ou le paradigme virtuel des parties d'un tout, des objets présents dans un décor[650].

D'après le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, « *il faut noter aussi les noms issus de surnoms dénotant à l'origine une particularité physique (Legrand, Loucheur) ou psychologique (Gentil), une profession (Meunier), un titre (Lemaire), le lieu (Picard) ou la date de naissance (Janvier).*[651] » On pourrait également ajouter à ces surnoms ceux qui dénotent un grade (militaire). La plupart de ces particularités caractérisent un bon nombre de personnages à tel point qu'elles sont souvent juxtaposées aux patronymes.

Les personnages avec des particularités physiques sont, par exemple, le petit Gatoto, le Petit Misago, le vieux Funga, le vieux Bukuru (dans *L'Aîné des orphelins*) ; le vieillard Siméon (dans *Murambi le livre des ossements*) ; Muyango-le-crâne-fêlé (dans *La Phalène des collines*). Ceux qui ont une particularité psychologique sont entre autres Mukazano la folle dans *L'Aîné des orphelins*, Gentille l'épouse de Musoni dans *La Phalène des collines*.

Les personnages qui dénotent une profession sont : Franky le serveur au Café des Grands Lacs (dans *Murambi le livre des ossements*), Védaste le guide, James le journaliste et Scolastique la serveuse au Café de la Muse (dans *La Phalène des collines*). Ces personnages indiquant une profession sont relativement nombreux dans *L'Aîné des orphelins* : Misago le gendarme, Froduald le gendarme, le sorcier Funga, Bizimungu le chauffeur, le tailleur Gicari, Hilaire le veilleur de nuit, Célestin le cuistot, Augustine la patronne du bar la Fraternité, Clémentine la patronne du « Chacun pour soi », Scholastique la serveuse au Bar de l'Eden et le cordonnier Musaré. À propos de Musaré, il est intéressant de souligner que le nom signifie « le piroguier ». Le passage du piroguier au cordonnier trouve son explication dans le fait que certains noms de métier sont devenus des patronymes de personnes exerçant d'autres métiers. C'est ce même phénomène que Jean Dubois explique concernant le nom Fabre : « *En revanche, la stabilité de l'état civil a fait que ce mot ayant cessé de distinguer le forgeron est devenu le patronyme de personnes exerçant d'autres métiers.*[652] »

Les personnages cités souvent avec leurs titres sont : docteur Joseph Karekezi ou le président Karekezi (*Murambi le livre des ossements*), docteur Rugeru, l'abbé Théoneste (*La*

---

[649].HAMON, P., « Un discours contraint », dans *Littérature et réalité*, *Op. cit.*, p. 146.
[650].*Ibidem.*, p. 147.
[651].DUBOIS, J., *Op. cit.*, p. 38.
[652].*Ibidem.*, p. 39.

Phalène des collines), tandis que dans *L'Aîné des orphelins*, nous avons le père Manolo et le procureur Kirikumaso. Le choix de ce patronyme est quelque peu curieux : dans la vie courante, Kirikumaso est un surnom argotique qui désigne une femme séduisante mais de mœurs légères à tel point qu'on a l'impression de voir son sexe sur les yeux ! Littéralement le mot signifie : il se trouve sur les yeux. Kirikumaso est en fait formé de quatre particules : *ki* (substitut désignant le sexe de femme) ; *kuba* (verbe qui signifie être ou se trouver) ; *ku* (préposition = sur) et *amaso* (substantif = les yeux). On ne saurait cependant deviner si Monénembo emploie ce patronyme comme un simple nom ou un surnom pour désigner le procureur. Toutefois, il paraîtrait invraisemblable qu'un parent puisse donner à son enfant un tel patronyme généralement attribué, dans un langage argotique, aux prostituées.

Nous avons enfin identifié des personnages qui dénotent un grade : le commissaire Théodomir, le brigadier Nyumurowo dans *L'Aîné des orphelins*, le colonel Musoni, le colonel Perrin (*Murambi le livre des ossements*). Bref, comme on peut le constater, plusieurs procédés entrent en jeu dans l'exercice du choix des noms des personnages et surtout pour illustrer la motivation de certains noms propres et des surnoms. Ce genre d'exercice passe par ce que Philippe Hamon appelle « *la transparence onomastique* » selon laquelle « *le discours réaliste* [joue] *plutôt sur la connotation d'un contenu social (tel nom propre ou surnom connotera par exemple la roture, l'aristocratie, le métier, etc.) que sur la dénotation d'un trait caractériel ou physique.*[653] » Il peut arriver que la démotivation d'un contenu social provoque un effet de réel, notamment « *en renvoyant implicitement à des contenus diffus comme : banalité, simplicité, vie quotidienne, personnage moyen, prosaïque d'état civil (Monsieur/Madame…), etc.*[654] » Toujours d'après Philippe Hamon, des procédés d'explication divers venir renforcer dans le récit cette transparence onomastique : recherche des origines, recherche étymologique, etc., ce qui impose alors la création des personnages types comme le philosophe, le guide, le généalogiste, le géographe.

Chez Lamko, par exemple, de tels personnages n'ont pas besoin de patronyme car seules les particularités de profession ou d'autres qualificatifs suffisent pour les désigner. C'est le cas notamment du « *musungu* aux bajoues d'opulence » ou du « vieux maître des ballets ». Chez Diop également, le père de Faustin Gasana n'est pas nommé. Il préfère qu'on l'appelle « le vieux ».

Philippe Hamon mentionne enfin un détail important qui, d'une manière générale, semble caractériser les personnages principaux. En effet, écrit-il, « *le personnage réaliste sera*

---

[653].HAMON, P., *Op. cit.*, p. 138.
[654].*Ibidem.*

rarement seul, il aura des amis, rencontrera, au cours des promenades, des connaissances, sera mondain, aura de l'entregent (inter-gentes), etc.[655] » Cette facilité d'adaptation et d'intégration au sein de la communauté permet à ces types de personnages (entre autres, Faustin Nsenghimana, Cornelius Uvimana et Pelouse)[656] de susciter la sympathie à l'égard d'autres personnages au point de se désigner entre eux par des sobriquets et surtout par des hypocoristiques comme Jessie, Stan, Séra, Scola, Willy, Franky, etc. Selon Baylon et Fabre, les hypocoristiques sont des marques par excellence d'affectivité :

> *On n'en finirait pas de trouver des raisons de choix et des raisons de rejet. A cela, on ajoutera toute l'affectivité qui intervient dans la formation ou l'utilisation d'hypocoristiques variés : Loulou, Charlou, Guytou, Gigi, Babette, Jojo, Fafa, etc., sans compter les hypocoristiques qui se juxtaposent au prénom ou qui le remplacent dans l'usage intime et quotidien : Lilou, Lipette, Lipétoune, etc., autant de termes affectueux que les parents utilisent envers les enfants.*[657]

Toutefois, cette créativité intime qui n'appartient qu'au domaine du prénom n'affecte en rien le statut onomastique des noms de familles qui, dans la société rwandaise, comme nous allons le constater par la suite, ne sont pas nécessairement fixés par le caractère héréditaire. Selon la tradition, toujours influente, l'enfant a son nom « propre », au sens premier du terme (un nom qui lui appartient exclusivement). Il ne peut le partager ni avec ses parents, ni avec ses frères. Par contre, son nom peut appartenir à d'autres personnes qui n'appartiennent pas à sa famille : un simple fait de hasard homonymique.

2.3.1.2.3. Le Système anthroponymique rwandais

La tradition rwandaise a toujours rattaché une importance particulière au nom de personne. Comme c'est le cas dans plusieurs civilisations anciennes connues, notamment chez les Juifs, l'imposition du nom a lieu huit jours après la naissance, sauf que chez les Juifs, pour le garçon, elle avait lieu le jour de la circoncision. Cela prouve que, d'une manière générale,

---

[655].*Ibidem.*

[656].Faustin Nsenghimana n'est jamais seul. Dans son enfance, quand il n'est pas au milieu des siens (parents, frères et sœurs), il est toujours en train de jouer avec ses copains. Même dans les moments de détresse, il jouit de l'affection et de la protection d'un entourage qu'il découvre au fil des jours : il passe des mois aux côtés d'un soldat qui ne tardera pas à lui manifester sa sympathie ; Claudine est prête à faire tout son possible pour le libérer de la prison ; dans l'orphelinat des Anges Bleus, tout le monde l'apprécie, etc.
Cornelius, quant à lui, dès son arrivée au pays, les anciens amis et les nouvelles connaissances veulent tous lui prouver leur attachement et tiennent tout le temps à prendre soin de lui.
Pelouse a de rares moments de solitude. Tellement les gens qu'elle rencontre ne veulent point l'abandonner. En effet, Epiphanie sera sa meilleure amie, tandis que Muyango a décidé de refaire sa vie avec elle.

[657].BAYLON, C. & FABRE, P., *Op. cit.*, p. 187.

le « *Nom* africain »[658] a « *des points communs avec certains Noms des civilisations passées telles que la Grèce Antique ou l'Egypte ancienne* ». Chez les Songhay du Niger, « *le nom est donné à l'enfant le huitième jour après sa venue au monde* »[659]. Pendant sept jours pleins, l'enfant est anonyme parmi les forces de l'univers comme s'il n'existait pas. En République Démocratique du Congo (ex-Zaïre), « *généralement l'enfant ne reçoit pas un nom tout de suite à la naissance, mais on attend et on l'observe pour connaître son caractère, pour lui donner un nom en conséquence* »[660]. Dans d'autres cas, on lui donne le nom d'un ancêtre avec lequel on croit constater des ressemblances.

Le Ouêhi (en Côte d'Ivoire) ne donne jamais de nom à son bébé quand il vient au monde. Il faut attendre trois ou quatre jours pour savoir le nom de naissance de l'enfant… Cette dénomination est précédé d'une cérémonie au cours de laquelle le donneur de nom s'inspire le plus souvent d'un événement :

> *En Ouebla, en effet, tout auteur d'un nom de naissance est appelé à exposer en public les raisons de son choix avant de céder la parole aux commentateurs. Autrement dit, il devient orateur pour la circonstance et, en tant que tel, doit user de toutes les techniques de l'art oratoire pour satisfaire son public, et le convaincre. Or, l'événement est source d'arguments. Le nom africain étant d'utilité didactique, l'événement confère à l'auteur du nom l'autorité d'un professeur qui traite d'un sujet qu'il connaît, qu'il a fort bien maîtrisé. Par conséquent le donneur ne peut qu'être à l'aise devant son public, plus convaincant dans son exposé, plus précis dans ses descriptions, plus minutieux dans ses détails.*[661]

L'événement permet ainsi à l'auteur du nom de s'exprimer plus facilement, d'être enthousiaste afin de mieux frapper la vue et l'imagination et d' « *imprimer de manière indélébile dans l'esprit de ses auditeurs son message, sa vérité, qui sera reprise comme thème par chacun des orateurs qui lui succédera* »[662]. Chacun des membres de la famille ou du village peut désigner le bébé par le nom qui lui plaît, bien évidemment après un discours justifiant son choix. La même cérémonie de dation du nom (qui intervient huit jours après la naissance) est pratiquée au Rwanda mais elle n'est pas tout à fait identique dans le fond et la forme. En effet, la cérémonie du *poyouzon* (dation du nom en Ouebla) accorde uniquement la

---

[658].TIEROU, Alphonse, *Le Nom africain ou langage des traditions*, Paris, G.-P. Maisonneuve et Larose, 1977, p. 14.
[659].BOUBOU, Hama, *Essai d'analyse de l'Éducation en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 154, cité par BILONGO, Barnabé, *La Nomination négro-africaine. Sociologie et Philosophie du Nom en Afrique Noire*, Yaoundé, CEPER, 1980, p. 25.
[660].WOHLGENMANT, L. et HORBURGER, R., *Le village et l'École au Zaïre, Revue Tiers-Monde,* t. xv, n° 59-60, juillet-décembre 1974, p. 611, cité par BILONGO, B., *Op. cit.*, p. 25.
[661].TIEROU, A., *Op. cit.*, pp. 38-39.
[662].*Ibidem.*, p. 39.

parole aux personnes majeures alors qu'au Rwanda, non seulement on n'a pas besoin de justifier son choix mais on fait participer également les enfants ; et les noms donnés au cours de la cérémonie sont symboliques puisqu'à la fin les parents proclament le nom de leur choix, un nom qui peut parfois figurer sur la liste des noms proposés par les invités.

Chez les Sara du Tchad, on attend parfois l'âge des rites de passage pour attribuer à l'adolescent un nom définitif ; les noms d'initiation remplacent alors, une fois pour toutes, le premier nom. Au Cameroun, le jeune garçon initié reçoit un nouveau nom et change de vêtement et la manière de s'habiller !

Barnabé Bilongo dévoile dans son étude la place privilégiée qu'occupe le nom comme genre original de la littérature orale africaine. Le nom de personne revêt une grande importance psycho-sociologique et philosophique pour le mélano-africain car, affirme-t-il, ce nom est la source même de la parole créatrice et symbolisante à usage didactique, ludique, esthétique et magico- religieux : « *L'originalité du nom négro-africain consiste en ce que, en tant que parole, il revêt un symbolisme exceptionnel, car* 'les noms de personnes, déclare Senghor, ont une importance quasi-magique'[663] »[664].

Le thème de la nomination suscite donc un intérêt universel car tout être humain a un ou plusieurs noms. En l'occurrence, le nom africain est souvent porteur d'une histoire liée à l'existence individuelle et sociale ; aussi a-t-il une vertu ontologique : il fait être. Pour Bilongo, chaque individu s'efforce de garantir à la fois son *apparaître* et son *être* :

> *Dès lors, chacun s'efforcera de garantir son* apparaître *en vue de garantir son* être. *L'auto-dation du nom favorise l'ostentation de la richesse, de la force physique, du courage, de la beauté ou de l'habilité.*[665]

Ainsi, au conformisme qui a inspiré le choix du premier nom, l'auto-imposition d'un nouveau nom et de surnoms oppose son anti-conformisme. Selon Bilongo, cette survalorisation du Moi social vise à provoquer ou à maintenir une situation bénéfique. Il y a là une crise d'originalité. Car, en multipliant ses noms et surnoms, « *l'homme noir, en plus de la réussite sociale, fait montre de cette recherche de la pluralité qui satisfait sa profonde aspiration au renouvellement de la Force vitale.* »[666] Il n'est pas interdit de voir dans ce comportement une possible ébauche de laïcisation de sa personnalité qu'intervenait l'imposition de tout nom à l'initié ; par conséquent, l'auto-dation du nom équivaut un peu à l'affirmation a-religieuse de la personnalité.

---

[663].Barnabé Bilongo cite le *Dictionnaire des Civilisations africaines*, éd. F. HAZAN, 1968.
[664].BILONGO, B., *Op. cit.*, p. 52.
[665].*Ibidem*, p. 32.
[666].*Ibidem*, p. 32.

La réflexion philosophique de Bilongo prouve que le nom propre d'un être révèle son essence ou sa destinée. Le nom d'un être ne le désigne pas seulement, il détermine sa nature, d'autant plus que dans certaines sociétés, le changement de nom (ou l'acquisition d'un prénom) marque un changement de destinée. Bilongo illustre son propos avec des exemples tirés de la Bible dans laquelle les anciens récits mettaient en rapport les événements surnaturels avec les noms de personnes et de lieux. Il est dit à *Abraham* : « *Et l'on ne t'appellera plus Abram, mais Abraham sera ton nom, car je te fais père d'une multitude de peuples.*[667] » Les prophètes reprennent et amplifient ce procédé : le nom qu'ils donnent à une personne ou à une ville est un nom divinatoire : restant attaché à celui qui le porte comme une bénédiction ou une malédiction, il le voue à cette destinée. En somme, le nom apparaît dans la Bible comme « *une sorte de pro-vocation, d'appel adressé devant tous, pour que le croyant marche dans l'existence vers un accomplissement personnel, grâce à la recherche de certaines valeurs caractéristiques qu'indique son nom, pour le bénéfice du groupe religieux tout entier.*[668] » Aujourd'hui encore, dans l'Église catholique, lors de son intronisation, le nouveau pape adopte un nom de son choix, nom nouveau qui trace tout un programme pastoral.

Par ailleurs, Ian Watt nous apprend que le problème de l'identité individuelle est en rapport étroit avec le statut épistémologique des noms propres. Ils ont exactement la même fonction dans la vie sociale : ils sont l'expression verbale de l'identité particulière de chaque personne individuelle[669].

Dans les formes antérieures de littérature, même si les personnages n'étaient pas considérés comme des entités individualisées, ils avaient ordinairement des noms propres. La littérature classique et celle de la Renaissance préféraient effectivement, soit des noms historiques, soit des noms types. Par exemple, dans la comédie, bien que les personnages ne soient pas généralement historiques, leurs noms « inventés » étaient censés être « caractéristiques ». Il en va ainsi que les genres plus anciens de fiction en prose avaient eu également tendance à se servir de noms propres caractéristiques, ou non particuliers et irréalistes d'une certaine manière. Ces noms pouvaient tantôt indiquer des qualités particulières (comme par exemple chez Rabelais), tantôt impliquer des références étrangères, archaïques ou littéraires qui excluaient toute évocation de la vie réelle et contemporaine. L'orientation conventionnelle en toute littérature de ces noms propres était encore confirmée

---

[667].*Gen., xvii, 5*, citée par BILONGO, B., *Op. cit.*, p. 8.
[668].*Ibidem.*, p. 8.
[669].WATT, I., *Op. cit.*, p. 24.

par le fait qu'il n'y en avait habituellement qu'un seul ; contrairement à tout un chacun dans la vie ordinaire, les personnages de fiction ne possédaient pas à la fois un nom et un prénom[670].

Ian Watt nous fait remarquer que les premiers romanciers ont rompu avec la tradition de manière extrêmement significative, baptisant leurs personnages de façon à suggérer qu'on devait les considérer comme des individus particuliers dans le milieu social contemporain. Ainsi par exemple, chez Daniel Defoe, auteur de *Robinson Crusoé*, l'emploi des noms propres est fortuit et parfois contradictoire ; mais il ne donne que très rarement des noms conventionnels ou fantaisistes. Par contre, la plupart des protagonistes comme Robinson Crusoé (personnage éponyme) ou Moll Franders portent des noms complets et réalistes, ou bien des pseudonymes. Samuel Richardson, auteur de *Clarisse Harlowe*, suit cette technique, mais avec plus de soin, et donne à ses personnages principaux, ainsi qu'à la plupart des moindres, à la fois un nom et un prénom. Il affronte également un problème mineur, mais non sans importance dans l'écriture romanesque, celui de trouver des noms subtilement appropriés et suggestifs, qui ne résonnent pas moins comme des noms réalistes courants. Et c'est justement à ce genre de problème que les romanciers qui ont écrit sur le Rwanda ont été confrontés.

En effet, comme nous l'avons souligné antérieurement, ces romanciers donnent à leurs personnages des noms propres qui sonnent authentique et qui sont parfois appropriés à la personnalité de ceux qui les portent, des personnages qui sont judicieusement nommés à partir des référents anthroponymiques rwandais. Les noms propres ne sont pas seulement employés dans un rapport approprié au caractère des personnages ; mais ils s'inscrivent surtout dans une sorte de convenance qui « *ne doit pas être de nature à altérer la fonction première du nom : symboliser le fait que le personnage doit être vu comme une personne particulière et non pas comme un type* »[671]. Il n'y a aucun doute que ces romanciers aient pris les noms un peu au hasard à partir d'un répertoire de personnes bien réelles, car tous les noms cités – du moins ceux qui désignent les personnages rwandais – font partie des anthroponymes ordinaires et très usuels.

Toutefois, il convient de relever certaines équivoques créées par ce qui appelé nom de famille, patronyme et prénom, eu égard aux exemples repérés dans les romans étudiés. Dans de nombreuses sociétés, entre autre dans le système français actuel, le nom de l'enfant peut être soit le nom du père, soit celui de la mère[672]. Ce nom communément appelé « nom de

[670].*Ibidem.*, p. 25.
[671].WATT, I., *Op. cit.*, p. 26.
[672].BAYLON, C. & FABRE, P., *Op. cit.*, p. 84.

famille » correspond à un besoin social de désignation des personnes hors du groupe familial[673]. Or, ce mode de transmission patronymique est un phénomène qui a toujours eu du mal à s'intégrer dans la société rwandaise où les cérémonies culturelles du choix du nom pour le nouveau-né gardent encore aujourd'hui une importance particulière.

Avant l'introduction du christianisme, chaque Rwandais portait un seul nom et parfois avec un surnom. Ce nom n'était en aucun cas celui de son père, ni celui de sa mère. L'ancrage culturel[674] rwandais conditionnait l'enfant à se nommer et surtout à se situer par rapport à son arbre généalogique. À titre d'exemple, voici comment un certain Kajeguhakwa[675] se présente en se situant par rapport à ses ancêtres : Rugagi → Runyoni → Segishyanutsi → Mpinda → Semilindi → Rugugura → Ruhunyenzi → Kajeguhakwa. Comme on peut le constater, il n'y a pas d'homonymes dans cet arbre généalogique. Cela prouve justement que chaque membre de la famille devait porter un nom qu'il est difficile d'appeler ici « patronymique » puisqu'il renvoie à un seul individu. Etymologiquement, « patronymique » vient du mot *patron* qui, dans l'antiquité romaine, désignait le citoyen, le patricien, auquel des personnes libres (*clients*) étaient attachées. Dans le domaine religieux, il désigne le protecteur (ou la protectrice), le saint (ou la sainte) dont on porte le nom, à qui une église est dédiée. Le sens général est tel que le nom patronymique correspond au nom de famille qui doit être le même pour tous les membres de la famille.

Cependant, suite aux contacts des cultures, quelques Rwandais, notamment ceux qui ont fréquenté l'école, ont commencé à donner à leurs enfants des noms de famille, sans vraiment parvenir à imposer ce système à tout le reste de la population. Les points de vue à ce sujet sont mitigés et parfois contradictoires car, d'un côté, le nom de famille n'engage pas l'enfant en tant qu'individu mais plutôt en que membre d'une famille, et de l'autre, le système est perçu comme une imitation ou carrément comme une assimilation culturelle. Signalons qu'à l'heure actuelle, la législation en la matière laisse libre cour aux parents dans le choix des noms de leurs enfants.

Aussi avons-nous relevé dans les romans très peu de cas des noms de famille. Seul Monénembo semble appliquer rigoureusement le système selon lequel l'enfant doit porter le

---

[673].*Ibidem.*, p. 83.

[674].L'expression « ancrage culturel » est à comprendre dans le sens que lui donne Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo : « *Toujours lié à la notion d'appartenance, l'*ancrage culturel *finit par devenir synonyme de tradition, voire de patrimoine et d'héritage, et partant, de quête d'authenticité ou même d'ethnicité. L'ancrage, dans un discours culturel qui marque une recherche d'identité, s'accompagne de son corollaire : la volonté de différenciation par rapport aux autres, particulièrement marquée dans les situations de contacts culturels* […], dans BENIAMINO, Michel & GAUVIN, Lise (s./dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p. 20.

nom de son père. Nsenghimana est ainsi le nom patronymique porté par Théoneste le père et Faustin le fils. On sous-entend que les autres membres de la famille sont également des Nsenghimana : « *L'honneur de la famille, ça ne se discute nulle part au monde, en tout cas pas chez les Nsenghimana.* » (A.O, p. 135). Un autre exemple concerne le nom de famille Elyangashu : « *À Gikondo, tout le monde connaît la famille Elyangashu.* » (A.O, p. 58). Faustin se fait passer pour Cyrille Elyangashu dans le but de brouiller les pistes à Claudine afin de rester dans le centre-ville en gardant les voitures. À la page 152, Monénembo évoque deux fois « *les Gisimana* ». On peut supposer que tous les membres de cette famille s'appellent Gisimana mais ce n'est vraiment pas sûr car, comme c'est le cas dans la vie courante, seul le père peut porter ce nom alors que ses enfants ont des noms tout à fait différents du sien. Ainsi, l'expression « *les Gisimana* » serait une forme elliptique pour désigner les fils ou tous les membres de la famille dont le père (ou le chef) s'appelle Gisimana.

Par ailleurs, même si nulle part dans le roman on ne le précise pas, le nom de Karemera attribué à Claudine peut être également un nom de famille. En effet, Karemera est un nom qui est couramment porté par les hommes. Traditionnellement, les parents le donnaient à un enfant (au garçon) dont la naissance était prédestinée à être un vainqueur dans toutes les batailles rangées, autrement dit, un enfant né pour être un valeureux guerrier. Karemera vient du verbe *kurema*, c'est-à-dire : créer ou former des unités militaires appelées en kinyarwanda *imitwe y'ingabo*. En général, les parents ont habituellement tendance à donner à leurs fils des noms qui connotent le courage, la virilité, la dignité, etc., tandis qu'aux filles, ils préfèrent des noms qui traduisent beaucoup plus la féminité : la beauté, la générosité, la pudeur, la maternité, etc. Bref, dans le cas présent, Claudine ne porterait le nom de Karemera que comme nom de famille.

Chez Diop, il n'y a pas véritablement de cas de nom de famille. Le protagoniste du roman, Cornelius Uvimana, ne porte pas le même nom que son père (Joseph Karekezi). Par contre, certains personnages féminins portent des noms couramment attribués aux hommes ; ce qui nous laisse supposer qu'ils sont employés comme des noms de famille. Par exemple le patronyme de (Jessica) Kamanzi a deux sens différents liés à l'intonation. Il peut être d'une part, un nom féminin qui désigne une fille très belle à cause des tatouages ou les traits de beauté qu'on appelle *imanzi* ; et d'autre part, un nom masculin qui désigne un illustre guerrier, selon le second sens du mot *imanzi*. Kamanzi signifie un combattant qui s'est distingué sur

[675].KAJEGUHAKWA, Valens, *Rwanda. De la terre de paix à la terre de sang. Et après ?*, Éditions Rémi Perrin, 2001, p. 13.

tous les fronts de bataille. Dans le premier cas, Kamanzi serait un simple nom propre individuelle ; alors que dans le second il serait considéré comme un nom de famille. Un autre exemple est celui de (Marina) Nkusi. Nkusi est un nom masculin donné à l'enfant destiné à être un guerrier habile et adroit au maniement de la lance. Le nom féminin est Mukankusi, non pas pour désigner une future guerrière mais plutôt une future épouse d'un guerrier habile. C'est pourquoi le nom de Nkusi serait employé également dans le roman comme un nom de famille. De même, (Rosa) Rumiya peut être un nom patronymique, d'autant plus que ce nom emprunté au kiswahili (*urumiya* signifie la plus petite pièce de monnaie, généralement qui ne coûte rien) est porté couramment par les hommes. Enfin, (Rosa) Karemera pourrait être aussi un nom de famille.

Dans *La Phalène des collines*, il y a seulement trois noms rwandais : Musoni, Rugeru et Ingabire (un nom féminin qui ne peut par conséquent être un nom de famille). Les deux premiers noms sont masculins et pourraient bien être patronymiques mais rien ne semble le justifier car le roman nous donne très peu d'informations sur ces personnages qui ont chacun cinq occurrences. Tout ce que l'on sait sur Musoni c'est qu'il est « *fils de pasteur à la vie proprement réglée* » mais qui décide, un soir, « *de découvrir le charme des escapades, ces moments où l'on peut discuter de tout et de rien en sirotant sa Primus à l'abri des cris de bambins et des jérémiades d'une femme de plus en plus possessive. Ses pas le conduisent naturellement vers l'ambiance gaillarde et inspirante de la Muse.* » (P.C, p71). Docteur Rugeru, quant à lui, tient une clinique au rez-de-chaussée du Complexe de la Muse. C'est un habitué du Café de la Muse - qu'il a baptisé la Gagne – et « *entre deux opérations chirurgicales* [il] *vient se rafraîchir : 'Une bière…* ikonje*.'* » (P.C, p. 114).

Les trois romanciers adoptent cependant une même attitude en ce qui concerne la stabilité du groupe formé par le prénom et le nom. *Le Bon usage* stipule que « *dans la société moderne, le nom de famille est senti comme l'élément principal, et le prénom jouerait le rôle d'une apposition.*[676] » En principe, le prénom sert à individualiser les personnes portant le même nom patronymique : « *Le système français actuel, qui date du premier Empire, juxtapose un nom de famille précédé d'un ou de plusieurs prénoms.*[677] » Or, dans la société rwandaise, le nom joue le rôle primordial, comparable à celui que joue le prénom dans le système français. C'est pourquoi dans certaines situations le nom rwandais précède le prénom. Les romanciers ont tenu néanmoins à respecter minutieusement « le bon usage », et, dans tous les cas où le personnage est indiqué avec deux noms, c'est chaque fois le prénom

[676].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 518.
[677].DUBOIS, J., *Op. cit.*, p. 38.

qui précède le nom. On n'ignore pas pourtant que la plupart d'autres romanciers africains accordent très peu d'importance à la place du nom et du prénom, surtout lorsque ce dernier n'est pas un prénom chrétien. Si, par exemple, dans l'anthroponyme *Samba Diallo* (dénomination du héros de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane), *Samba* est le prénom et *Diallo* le patronyme au « *pays des Diallobés*[678] », c'est-à-dire issu de la famille des *Diallo* ; eh bien, il arrive que dans d'autres romans cette disposition ne soit pas respectée. Ainsi, dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, le personnage *Ibrahima Koné* qui apparaît dès la première page, est aussi dénommé à travers le roman *Koné Ibrahima* (le nom avant le prénom). L'instabilité du groupe formé par le nom et le prénom caractérise également *Le Docker noir* d'Ousmane Sembène : le héros est le plus souvent désigné sous l'anthroponyme de *Diaw* (le nom patronymique). Sinon il est appelé *Diaw Falla* (le nom de famille placé avant le prénom) et parfois on l'appelle seulement *Falla* mais nulle part dans le roman on ne parle pas de *Falla Diaw*. Pourtant il est précisé à la page 22 que *Diaw* est le nom de famille : « *Boubacar* [l'oncle de Falla] *était l'aîné de la famille des Diaw* »[679]. À la fin du roman, le personnage adresse une lettre à son oncle Boubacar et signe lui-même *Diaw Falla* (p. 219). Est-ce alors un hasard si le nom de l'auteur même du roman est Sembène Ousmane au lieu de Ousmane Sembène comme on est en droit de l'attendre, s'il est vrai que Sembène est bien ici le nom de famille ? Curieusement, deux ans avant la publication de ce roman (*Le Docker noir*), Senghor avait critiqué cette même pratique chez « Laye Camara », l'auteur du célèbre roman *L'Enfant noir* : « *Je dis Laye Camara, car je ne sais pourquoi nombre de nos intellectuels ont la manie, contrairement à l'usage français – et africain -, de placer leur nom avant leur prénom.*[680] »

L'étude l'anthroponymie dans les trois romans nous aura permis de découvrir un univers particulièrement nouveau dans l'ensemble de la littérature africaine francophone. Les anthroponymes des personnages ont été choisis dans le répertoire des noms courants au Rwanda. Il s'agit bien souvent des noms motivés et parfois porteurs des significations symboliques et philosophiques, constituant ainsi des éléments qui concourent à « *l'effet de réel* ». Dans les pages suivantes, nous analyserons les différentes formes d'emprunts auxquels les romanciers ont eu recours, des emprunts qui illustrent mieux les « *procédés*

[678].KANE, C. H., *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 59.
[679].SEMBENE, O., *Le Docker noir*, Paris, Présence Africaine, 2002 (1e éd. Paris, Debresse, 1957), p. 22.
[680].SENGHOR, Léopold Sédar, « Laye Camara et Lamine Diakhaté ou l'art n'est pas d'un parti », in *Liberté I*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 155, cité par GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 44.

d'authentification »[681]. Les formes que nous allons étudier sont entre autres les ethnonymes, les xénismes et les autres types d'emprunt souvent considérés comme des mots exotiques lexicalisés.

2.3.1.3. Les Différentes formes d'emprunt

Le terme d'*emprunt* désigne un processus selon lequel une langue acquiert une unité lexicale intégrée au lexique d'une autre langue. D'après Frank Neveu[682], l'étendue temporelle de ce processus est très variable et se trouve déterminée, comme le souligne Josette Rey-Debove (*La Linguistique du signe*, 1998), par la codification plus ou moins rapide d'un fait de discours dans la langue. Le terme d'*emprunt* a une valeur très large en lexicologie. Cette valeur couvre celle de *xénisme* (première étape de l'emprunt, correspondant à l'usage d'un mot d'une autre langue exprimant une réalité étrangère à la culture de la langue d'accueil, ou une réalité qui sans lui être étrangère ne fait pas l'objet d'une dénomination spécifique, par exemple : *apartheid*, *apparatchik*[683]). Elle couvre également celle de *calque* (emprunt résultant généralement d'une traduction littérale, par exemple : *gratte-ciel*, calque de l'anglais *skyscraper*). Contrairement au calque, l'emprunt implique toujours, au moins au départ, une tentative pour reprendre la forme ou le trait étranger.

D'une manière générale, il y a *emprunt* linguistique quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B (dit langue source) et que A ne possédait pas ; l'unité ou le trait emprunté sont eux-mêmes qualifiés d'*emprunts*[684]. L'emprunt est le phénomène sociolinguistique le plus important dans tous les contacts. L'intégration du mot emprunté à la langue emprunteuse se fait de manières très diverses selon les mots et les circonstances.

Ainsi, le même mot étranger, emprunté à des époques différentes, prend des formes variées. L'intégration, selon qu'elle est plus ou moins complète, comporte des degrés divers :

---

[681].BENIAMINO, M. et GAUVIN, L., *Op. cit.*, p. 23. « *En tant que pratique visant à attester de l'enracinement culturel d'une production littéraire, les procédés d'authentification sont liés à la problématique de l'identité dans la littérature : tout en visant à s'intégrer dans le patrimoine universel, une œuvre est toujours la manifestation d'une singularité posée comme positive.* »

[682].NEVEU, F., *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 117.

[683].Le mot russe *apparatchik* apparaît en français dans les années 1960 pour marquer une spécificité culturelle, et désigner un membre dirigeant du parti communiste de l'Union Soviétique. Puis l'emploi du mot, tout en conservant l'essentiel de ses connotations, s'est étendu au sens d' « homme d'appareil dans une formation politique, voire dans toute forme de structure dirigeante », sans considération d'origine. Le vocable est aujourd'hui intégré phonétiquement, morphologiquement et sémantiquement à la langue française. Il n'est plus tenu pour un xénisme.

[684].DUBOIS, J., *Op. cit.*, p. 177.

le mot peut être reproduit à peu près tel qu'il se prononce (et s'écrit) dans la langue B ; il y a toutefois généralement, même dans ce cas, assimilation des phonèmes de la langue B aux phonèmes les plus proches de la langue A. Par exemple, l'italien *paparazzo* désignant certains journalistes photographes sera utilisé en français avec la prononciation [paparatso] et le pluriel [paparatsi].

Enfin, l'intégration est totale quand tous les traits étrangers à la langue A disparaissent et se voient substituer les traits les plus voisins ou non de la langue B, avec parfois des rapprochements avec certains autres mots de B : ainsi, le germanique (alsacien) *sauerkraut* a été intégré en français sous la forme *choucroute*.

Le phénomène d'emprunt se produit parfois à l'intérieur d'une langue. On parle alors d'*emprunt interne* ; celui-ci se réalise d'un domaine à l'autre (par exemple : *menu* a été emprunté par l'informatique à la restauration), ou par passage d'une langue scientifique à la langue commune (par exemple : *complexe* passe de la psychanalyse à la langue générale)[685]. La notion d'emprunt externe est une autre façon d'envisager le phénomène d'*extension de sens*.

L'usage des emprunts est un phénomène assez répandu dans la littérature française et francophone. Il exprime avant tout un attrait pour l'exotisme et un goût d'adopter des « *mots de couleur locale* »[686]. Aussi loin qu'on remonte dans le temps ont existé les germes d'une sensibilité exotique, qui, certes, n'a pas constamment été exprimée par la littérature. Dans *Les Grandes Découvertes*, Jean Favier indique que l'étranger a toujours intéressé voire fasciné :

> *Aussi loin que porte le regard de l'historien, les peuples paraissent déjà préoccupés d'entrer en relation avec les mondes étrangers, d'organiser au-delà de leurs établissements fixes de véritables routes économiques, de chercher hors des voies de leur nomadisme habituel de nouveaux parcours et de nouveaux climats.*[687]

L'évolution de l'exotisme littéraire est liée à l'histoire de l'expansion européenne depuis le début du Moyen Âge. Les découvertes du XV^e^ siècle vont permettre aux formes et thèmes exotiques de naître et d'évoluer au rythme de l'histoire. À l'espace-temps enclavé du Moyen Âge, où se développe un exotisme particulier, succèdent le monde en expansion postérieur au voyage de Christophe Colomb, puis la planète entièrement explorée que nous connaissons, sources d'autres symboles exotiques.

---

[685].*Ibidem.*, p. 178.
[686].BRUNOT, Ferdinand, *Op. cit.*, p. 381.
[687].FAVIER, J., *Les Grandes Découvertes : d'Alexandre à Magellen*, Paris, Fayat, 1991, cité par MOURA, J-M., *Op. cit.*, p. 37.

Selon Jean-Marc Moura, traditionnellement, on oppose *le cosmopolitisme*, qui consiste à s'ouvrir à toutes les influences étrangères, et *l'exotisme*, qui prend l'étranger pour sujet d'une œuvre littéraire. À l'origine de ces deux inspirations au XX^e^ siècle se trouve un trait dominant : la volonté, après 1918, de sortir d'une Europe malade, « *ce panier de crabes où chacun cherche à dévorer ou à amputer son voisin.*[688] » Les grandes mutations du regard occidental porté sur les autres hommes sont à l'origine de l'exotisme littéraire. Celui-ci recourt tant aux mythes les plus anciens et les plus durables qu'aux images nouvelles, nées des contingences historiques[689].

Au-delà des « liaisons » entretenues avec l'Est (l'Orient), le monde occidental permet au roman réaliste de s'enrichir dans un espace continental toujours plus abondant des expressions qui lui apportent une coloration exotique. Dans les *Illusions perdues*, Balzac offre notamment du turc à son lecteur : « *Vous m'appartenez comme la créature est au créateur, comme, dans les contes de fées, l'*Afrite *est au génie, comme l'*icoglan *est au sultan, comme le corps est à l'âme !*[690] » Ferdinand Brunot nous fait remarquer que, chez Balzac, les emprunts aux langues étrangères participent à l'ornement du texte :

> *Les mots de couleur locale empruntés aux parlers locaux et aux langues étrangères ne sont là que pour l'ornement. Tantôt ils représentent des choses spécifiquement étrangères, qui n'ont pas de correspondant chez nous, tantôt ils traduisent purement et simplement des vocables français.*[691]

On sait par ailleurs que Gustave Flaubert, avant d'écrire *Salammbô* (1862), a accompli son voyage en Orient, avec son ami Maxime du Camp (lui-même auteur de *Souvenirs et paysages d'orient* (1848). Le journal qu'il a tenu à cette occasion (publié après sa mort) montre un écrivain fasciné par le mirage oriental et, évidemment, déçu par la réalité[692]. Dans *Salammbô*, on a justement d'étranges dénominations qui sont autant de xénismes venant ou censés venir de quelque langue de l'ancienne Carthage : *Tibby*, c'est le mois de janvier (p. 742) ; *Schebaz* ou *Schebat* ou *Schabar*, c'est le mois de février (p. 734) ; le mot *garum* (soixante-quatorze occurrences) est expliqué dans une note infrapaginale (p. 694) : « *sauce faite avec des intestins de poissons fermentés* ». *Salammbô* prouve une fois de plus la fécondité du voyage de Flaubert en Orient. Jean-Marc Moura qualifie *Salammbô* de « *roman archéologique,*

---

[688].JALOUX, Edmond, *Les Routes du bel univers*, Paris, Plon, 1936, cité par MOURA, J-M., *Op. cit.*, p. 87.
[689].MOURA, J-M., *Op. cit.*, p. 37.
[690].BALZAC, H. de, *Illusions perdues* dans *La Comédie humaine*, t. v, Paris, Gallimard, 1977, p. 703. À la page 1400, une note précise à la fin du roman : « l'*afrite* est un esprit malfaisant, infidèle, c'est-à-dire non musulman, dans les contes orientaux (*Mille et un jours*, Rapilly, 1826, t. II, p. 406, n^o^ 1) ; l'*icoglan* est un officier du palais du sultan.
[691].BRUNOT, F., *Op. cit.*, p. 381.
[692].MOURA, J-M., *Op. cit.*, p. 77.

reconstituant l'atmosphère et la vie de Carthage au III^e siècle avant notre ère, l'œuvre relève d'un exotisme à la fois spatial et temporel.[693] » C'est dans un Orient splendide et mystique que Flaubert reconstitue le récit de Salammbô (fille d'Hamilcar) dont Mathô, chef des mercenaires révoltés contre la ville, est éperdument amoureux. Elle apparaît comme l'archétype de la femme orientale : beauté fatale, sacrée, à jamais inaccessible.

Le début du XX^e siècle voit naître dans le roman un exotisme désenchanté avec entre autre Pierre Loti (pseudonyme de l'officier de marine Julien Viaud). De son premier roman (*Aziyadé*, 1879) jusqu'au dernier (*Suprêmes Visions d'Orient*, 1921), presque tous ses ouvrages (une quarantaine de livres) sont des relations de voyages ou des œuvres de fiction dominées par la perspective autobiographique et l'exotisme. Son métier l'amène à visiter des pays lointains, colonisés ou non, et alors mal connus des Français. De l'espace exotique, il rapporte des impressions mélancoliques et surtout de désenchantement : terre de la misère, rendue plus triste encore de la saveur des brillants souvenirs qui lui sont associés. De la Turquie au Japon, de Tahiti au Sénégal, Pierre Loti donne des images d'un monde multiple et étonnant, qui se perd en se civilisant[694].

La sensibilité exotique se manifeste assez tôt, dès l'apparition du roman exotique, puis colonial portant sur l'Afrique avec des appellations *nègre* ou *africain*. Aussi *Batouala* de René Maran a-t-il pour sous-titre : *véritable roman nègre*, tandis que *Karim* de Ousmane Socé est sous-titré : *roman sénégalais*. Ce qui apparaît à cette époque comme une certaine manière de se démarquer d'autres œuvres littéraires de la même veine. Depuis l'entre-deux-guerres, « *un soupçon croissant* [pèse] *sur une inspiration exotique qui s'est parfois trop bien accordée à la mentalité impériale.*[695] »

Dans la préface à l'*Anthologie*[696] de Senghor, Jean-Paul Sartre, dénonçant le Blanc qui était « *regard pur* » et qui « *a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie* », résume un courant de contestation qui s'est nourri de l'accusation du colonialisme[697] et de l'apparition d'une littérature francophone s'opposant directement à l'exotisme du colonisateur[698].

---

[693].*Ibidem.*, p. 78.
[694].*Ibidem.*, p. 82.
[695].MOURA, J-M., *Op. cit.*, p. 89.
[696]. « Orphée noir », préface à SENGHOR, L. S., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 1949.
[697].On pense notamment à André Gide (*Voyage au Congo*, 1927 ; *Retour du Tchad*, 1928), à Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), à Frantz Fanon (*Les Damnés de la terre*, 1961), etc.
[698].Outre *Batouala*, on peut citer également les œuvres de Aimé Césaire, de Senghor, etc.

La réappropriation de l'écriture par ceux qui en étaient jusqu'alors de pittoresques personnages apparaît comme « *le signe de la décolonisation des belles lettres* »[699]. Leur écriture s'imprègne d'un style de l'artifice exotique, visant moins au dépaysement réel qu'à la réitération des traits définissant par avance l'étranger. Aux clichés et stéréotypes qui emplissent les descriptions s'ajoute un lexique évoquant des réalités intraduisibles en français.

Le recours aux éléments linguistiques empruntés aux langues africaines est le moyen le plus utilisé pour circonscrire géolinguistiquement le roman afin de donner au lecteur l'impression de lire une œuvre purement africaine. Il s'agit ici d'un trait essentiel qui inscrit entièrement le roman africain francophone dans « *la tradition d'écriture du roman colonial, lequel est exotique par définition* » et qui est, « *jusqu'à nos jours, mis à part de très rares exceptions, abondamment agrémenté de mots de couleur* »[700]. Par ce moyen, on caractérise le cadre de l'action, comme nous l'explique Jacques Chaurand :

> *Du moment qu'il est admis que le parler contribue à caractériser un personnage ou un milieu, tous les registres sont appelés à faire partie de l'expression littéraire. Si le langage est jugé insuffisamment transparent, un équivalent ou une explication sont glissés à côté des termes qui font difficulté : Balzac ne s'est pas privé de recourir à ce procédé, courant jusque-là surtout dans les récits de voyage, qui ne pouvaient manquer d'être émaillés de termes exotiques.*[701]

Jacques Chaurand souligne que les écrivains - principalement réalistes – recourent à l'emprunt avec le souci de désigner la réalité étrangère avec précision, en évitant le piège de certains mots exotiques lexicalisés ; d'où la présence parfois des notes explicatives des emprunts dans la plupart des romans. Les textes de notre corpus n'échappent pas à la règle, tellement les trois romanciers en font un usage excessif à tel point qu'on a l'impression de partager avec eux la même expérience de découvrir la langue et la culture rwandaise. Considérons en premier lieu les ethnonymes, ceux que les linguistes et lexicographes appellent indistinctement les *ethniques*, les *pérégrinismes* ou les *gentilés*[702].

2.3.1.3.1. Les Ethnonymes

Le terme *ethnonyme* est un néologisme sans doute plus lisible que *gentilé* ou *ethnique*, expressions consacrées en la matière. On ne s'étonnera pas cependant que, pour qualifier

---

[699].MOURA, J-M., *Op. cit.*, p. 90.
[700].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 26.
[701].CHAURAND, J., *Histoire de la langue française*, Paris, PUF, 1969, pp. 98-99.
[702].*Gentilés :* (du latin *gentile nomen* = nom de famille) sont définis comme « les noms des habitants de lieux habités ». Exemple : Bordeaux → Bordelais.

certains emprunts (substantifs ou adjectifs substantivés servant à désigner des peuples, des clans, des groupes sociaux, etc.), nous utilisons variablement les termes *ethnonyme* et *ethnique* dans la mesure où, même les dictionnaires les considèrent comme des synonymes.

Jean Dubois écrit qu'un *ethnique* est un terme « *souvent employé pour qualifier des groupes linguistiques et culturels non constitués en entité étatique* »[703]. L'*adjectif ethnique* est un adjectif dérivé d'un nom de pays ou de région et indiquant l'appartenance à cette région ou ce pays (par l'origine ou la localisation), ou bien la possession de certaines propriétés reconnues à leurs habitants. Par exemple, *français* est un adjectif ethnique dérivé par adjectivisation de *France* (*l'équipe de France → l'équipe française*). Les adjectifs ethniques peuvent être substantivés : un *Français* (un habitant de France, qui a la nationalité française) ou le *français* (la langue française). Dans le premier cas, ce changement de catégorie se manifeste dans l'écriture par une majuscule à l'initiale du mot.

Ainsi que de véritables noms propres, les *ethniques* (substantivés) s'écrivent avec une lettre majuscule[704]. Dans les autres cas, les ethniques prennent une minuscule à l'initiale du mot. Les auteurs des trois œuvres que nous analysons respectent-ils la règle grammaticale ? Font-ils un « bon usage » des ethniques empruntés essentiellement au *kinyarwanda* ? Comment s'en tiennent-ils à la graphie et à l'accord de ces « mots locaux ». Nous allons nous intéresser à l'emploi et surtout à leur récurrence.

2.3.1.3.1.1. La Fréquence et la variation de la graphie des ethniques

Le nombre des ethniques « exotiques » dans les trois romans n'est pas très élevé mais leur fréquence est plutôt importante. Nous en avons identifié 16 en tout[705] et le plus récurrent (entre autre : *Interahamwe*) connaît 60 occurrences dont 53 dans *Murambi le livre des ossements*. Il s'agit principalement des ethniques (adjectifs et substantifs) empruntés au kinyarwanda et quelques cas de jargon. Les ethniques *Rwandais* et *Interahamwe* apparaissent à la fois dans les trois romans avec les fréquences suivantes : on dénombre respectivement pour les deux mots 7 et 3 occurrences dans *L'Aîné des orphelins*, 13 et 53 occurrences dans *Murambi le livre des ossements*, 9 et 4 occurrences dans *La Phalène des collines*. Le nom de langue *swahili* ou *kiswahili* apparaît une seule fois dans chaque roman.

---

[703].DUBOIS, J., *Op. cit.*, p. 186.
[704].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 703.
[705].Voici la liste de tous les ethniques utilisés par les trois romanciers : *Rwandais, kinyarwanda, swahili, Tutsi, Hutu, Twa, boganda, musungu, Interahamwe, Ibyitso, Inyenzi, Abasesero, mybobo, sopekia, doubaï, GP.*

La plupart des ethniques sont ceux qui se retrouvent dans deux romans. Par exemple, les ethniques *Tutsi* (59 fois), *Hutu* (32 fois), *Twa* (8 fois) et *kinyarwanda* (7 fois) sont récurrents dans *L'Aîné des orphelins* et *Murambi le livre des ossements*. L'ethnique *umuzungu* (orthographié aussi *musungu* avec son pluriel *bazungu* ou *basungu*) est utilisé 36 fois dans *La Phalène des collines* et *L'Aîné des orphelins*. L'ethnonyme *Abasesero* apparaît 6 fois dans *La Phalène des collines* et *Murambi le livre des ossements*. Les autres cas d'ethniques sont employés par un seul romancier : *Twa* (6 fois), *Inyenzi* (15 fois), *Ibyitso* (1 fois) dans *Murambi le livre des ossements* ; *mybobo*, *sopikia, doubaï*, *GP* dans *La Phalène des collines* et *boganda* dans *L'Aîné des orphelins*.

Les ethniques empruntés au kinyarwanda sont parfois expliqués de différentes manières dans les textes. Ils sont soit suivis directement d'une explication en apposition, soit expliqués en notes de bas de page, soit le plus souvent, le lecteur ne peut saisir le sens de ce lexique local que par le contexte. Tandis que d'autres ethnonymes sont employés comme s'il s'agissait des expressions courantes connues par n'importe quel lecteur. Voici donc quelques cas, selon les différents modes d'explication.

Nous lisons à la page 26, dans *Murambi le livre des ossements*, le propos suivant :

> *La politique a toujours été son sujet de conversation favori, mais je ne l'ai jamais entendu prononcer le mot « tutsi ». Ils les appelle « ils » ou les « Inyenzi », littéralement les « cancrelats ».*

Dans le même roman, Diop écrit :

> *Des listes avaient été préparées. Le Premier ministre Agathe Uwilingiyimana et des centaines d'autres politiciens hutu modérés sont déjà tombés sous les balles de la garde présidentielle. Raconter ce qu'ils ont fait à Agathe Uwilingiyimana est au- dessus de mes forces. Un corps de femme profané. Après ceux qu'ils appellent des* Ibyitso, *des complices, ce sera au tour des Tutsi.*

Dans le premier exemple, le mot *Inyenzi* et son explication – ou plutôt sa traduction littérale - sont placés entre les guillemets. À propos de l'emploi de ces derniers, Samira Douider[706] nous suggère que pour certains emprunts, les guillemets « *signalent que ces termes ne doivent pas être considérés dans leur sens courant mais avec une signification différente* ». Dans le second cas, le mot *Ibyitso* est écrit en caractères italiques, qui, de façon générale, servent à distinguer l'origine différente d'un terme. Diop pratique les deux formes typographiques : les guillemets et les caractères italiques, sans toutefois expliciter ces différents emplois. Il faut

[706].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 133.

plutôt souligner que « *ces variantes sans grandes conséquences ne mettent pas en cause la persistance d'un double idiome* »[707].

Un autre exemple d'un ethnique dont l'explication est en apposition concerne la langue locale. Dans *L'Aîné des orphelins*, Monénembo écrit « *notre langue, le kinyarwanda* » (p. 50) ; les mêmes mots sont repris à la page 63. En général, l'explication simplement apposée au terme n'est qu'un des moyens utilisés dans la narration et ce procédé facilite parfois la lecture des textes « bilingues ».

L'utilisation de la note de bas de page n'est pas assez exploitée, du moins en ce qui concerne les ethnonymes. Si les romanciers ne recourent pas souvent aux notes de bas de pages, c'est sans doute parce qu'elles freinent en quelque sorte le rythme de la lecture. Dans *L'Aîné des orphelins*, lors de sa première apparition, le mot *Interahamwe* (suivi d'un astérisque) est accompagné d'une note de bas de page : « *Milices hutus à l'origine du génocide* » (p. 45). Ce terme qui apparaît également aux pages 106 et 143 n'est pas écrit en caractères spécifiques.

Cependant, d'autres ethnonymes sont directement introduits dans les romans, sans aucune explication préalable alors qu'ils ne sont pas nécessairement connus par n'importe quel lecteur autre que rwandais. Dans ce cas, leur signification est généralement transmise par le contexte qui, sans véritablement définir le terme, permet au lecteur de comprendre ce dont il s'agit. Les illustrations sont nombreuses dans les trois romans. Tout d'abord, les adjectifs ethniques qui désignent la langue :

> - *« Je comprends pourquoi vous parlez le kinyarwanda avec un accent anglais »* (AO, p. 31).
> - *Vous avez tous une drôle de manière de parler. C'est bien du kinyarwanda mais qui fait penser au swahili et à l'anglais* (AO, p. 41).
>
> - *Nous, on parle seulement kinyarwanda. Hutus, Tutsis, Twas, tout le monde, il parle kinyarwanda* (AO, p. 92).
>
> - *C'est là que je fis la connaissance de Rodney. Il ne me dit pas tout de suite qu'il était anglais. Il parlait swahili et cette langue-là je la comprends* (AO, p. 94).
>
> - *Quand nous allions en boîte là-bas, nous parlions swahili et non kinyarwanda pour ne pas attirer l'attention des Tanzaniens* (MLO, p. 83).

Les auteurs n'ont pas besoin d'expliquer que le *kinyarwanda* et le *swahili* sont des langues puisque le lecteur peut le découvrir lui-même par le contexte. Il sait en effet qu'on « parle une langue », et dans tous ces exemples, les ethniques *kinyarwanda* et *swahili* sont chaque fois

[707] *Ibidem.*, p. 123.

accompagnés du verbe *parler*. Cependant, dans *La Phalène des collines*, le lecteur peut apprendre que le *kiswahili* est une langue par la précision donnée quelques lignes après, en le qualifiant de « *belle langue* » :

> *Il lui a tenu la conversation pendant tout le parcours : un* kiswahili *approximatif mais qu'elle a eu le bonheur de savourer, elle qui s'était évertuée à étudier studieusement cette belle langue sans jamais avoir eu l'occasion de la pratiquer vraiment* (p. 92).

Dans *L'Aîné des orphelins*, l'ethnonyme *umuzungu* (p. 92) n'est expliqué que par le contexte : « *Et vous savez ce qu'elle m'avait répondu, cette traînée d'*umuzungu*, comme on nomme ceux de sa race par ici ?* » Monénembo écrit ce terme en caractères italiques et laisse le lecteur deviner lui-même que c'est ainsi qu'on appelle en kinyarwanda le Blanc, principalement l'Européen. Le lecteur qui découvre pour la première fois le mot *umuzungu* peut donc comprendre de quoi il s'agit sans connaître son véritable sens.

Le terme *Interahamwe* est également expliqué par le contexte. Les nombreux qualificatifs qui accompagnent ce mot dans les textes permettent de saisir ce dont il s'agit. Dans *La Phalène des collines*, Lamko introduit ce mot en caractères italiques, mais, pour que le lecteur comprenne ce que représente *interahamwe*, il crée un contexte dans lequel le lecteur trouve les éléments d'explication :

> - *Je suis nerveusement exténuée d'avoir traversé les barrières et les barricades grouillantes de hordes vociférantes d'*interahamwes*. Je ne comprends toujours pas comment mon chauffeur et moi avons réussi à tromper leur vigilance* (p. 32).

> - *Les* interahamwe *arrivaient par groupes, une horde de barbares assoiffés de trésors, hurlant, razziant hameaux et fermes telles des hordes de lycaons affamés, aboyant de rage, la langue pendante, les crocs acérés. Ils se glissaient par traîtrise entre les arbres, puis tous près des fermes se mettaient à découvert, brandissaient machettes, fusils et grenades, envahissaient les cases, mettaient en fuite les occupants ou les découpaient à la machette, puis s'emparaient du bétail, des vivres et autres richesses accumulées au prix de maintes privations. Et pour comble, ils mettaient le feu aux bâtisses avant de s'évanouir dans la fumée de leur félonie. Une métamorphose dont la diablerie ne pouvait que laisser pantois* (p. 118).

Le même terme apparaît, dans ce roman, à la page 121 (« *les hordes d'*interahamwe ») et à la page 175 (« *un cercle d'*interahamwe *aux longues dents qui sortaient de la bouche comme des défenses de phacochère.* ») Par les différentes descriptions, le romancier laisse à son lecteur le soin de deviner les caractéristiques de ce que peuvent être les *interahamwe* : « *une horde de barbares assoiffés* » de biens et de sang, et dont la cruauté est de loin comparable à celle des animaux sauvages (« *lycaon* » ou « *phacochère.* »)

Dans *Murambi le livre des ossements*, Diop n'a pas besoin de définir le terme *Interahamwe*. Il multiple plutôt des contextes pour que le lecteur saisisse lui-même le sens du mot. Le terme apparaît d'abord à la page 15 : « *Les miliciens Interahamwe. Ces types qui n'ont qu'une seule raison de vivre : tuer des Tutsi.* » Ensuite, les descriptions sont diversifiées, comme par exemple aux pages suivantes :

> - *Des groupes d'Interahamwe aux tenues blanches couvertes de feuilles de bananier circulent en chantant.* (p. 41)
>
> - *Puis, deux jours plus tard, les soldats et les Interahamwe sont arrivés avec des grenades, des fusils et des machettes.* (p. 98)
>
> - *Puis, quand ils ont été assez nombreux, les Interahamwe sont arrivés et le carnage a commencé.* (p. 185)
>
> - *Les Interahamwe étaient vêtus de guenilles, ils puaient de la mauvaise bière, mais c'étaient des dieux, car ils avaient le pouvoir de tuer, personne n'était capable de les empêcher, et il fallait voir leurs victimes aux faces émaciées leur ouvrir les bras dans un geste d'amour désespéré !* (p. 221)

Diop met surtout l'accent sur la tenue vestimentaire, les armes et la barbarie des Interahamwe, décrits comme des êtres agissant sans état d'âme. Le terme Interahamwe, tristement célèbre, est un néologisme du kinyarwanda, introduit dans cette langue juste après la (re)-naissance des partis politiques au Rwanda en 1991. Il est créé à partir de deux mots : le substantif *intera*, c'est-à-dire *qui attaque* (du verbe *gutera* qui signifie *attaquer*) et de l'adverbe *hamwe* qui veut dire *ensemble* et/ou *au même endroit*. Littéralement, le mot peut se traduire comme suit : ceux qui attaquent ensemble ou ceux qui attaquent massivement au même endroit. Ce terme désigne, selon Kajeguhakwa, dans le glossaire à la fin de son livre, les « *milices armées du président Habyarimana, composées de Hutu extrémistes.*[708] »

L'ethnonyme *Abasesero* est lui aussi explicité par le contexte. Tout d'abord dans *Murambi le livre des ossements*, la définition laconique que l'auteur donne à ce mot est introduite en vue de compléter son propos tenu précédemment à ce sujet. La définition apparaît dans ce passage : « *Stéphane laissait cependant filtrer ses craintes : d'après ses informations, le gouvernement a l'intention d'en finir avec le mythe de l'invincibilité des Abasero, ainsi qu'on appelle les Tutsi de cette région.* » (p. 39). Remarquons, au passage, que le terme *Abasesero* est ici mal orthographié (*Abasero*). Il s'agit bien d'une faute de frappe parmi tant d'autres qui sont présentes, surtout dans le roman de Lamko. Nous y reviendrons un peu plus loin. Ce passage fait suite donc au propos tenu quelques lignes auparavant :

---

708 .KAJEGUHAKWA, V., *Op. cit.*, p. 357.

> *Stéphane Nkubito me demande de bien noter et de faire savoir que les habitants de Bisesero, de rudes guerriers, ont l'intention de résister. Depuis 1959, chaque fois qu'il y a des massacres, ils s'organisent et réussissent au moins à repousser les assaillants. Il leur est même arrivé de récupérer, par d'audacieuses expéditions punitives, leur bétail volé. C'est pourquoi, ajoute Stéphane, leur réputation d'invincibilité a fait le tour du Rwanda.* (p. 39)

L'auteur semble faciliter la tâche à son lecteur qui peut bien comprendre par le contexte (ou par déduction) que les habitants de Bisesero sont appelés *Abasesero*.

Dans *La Phalène des collines*, cet ethnonyme est également explicité par le contexte. L'auteur se retire et laisse son personnage Muyango, qui, « *d'une voix de conteur* », fait sans interruption le récit de Bisesero. Son propos placé entre les guillemets s'étale sur neuf pages. Les qualificatifs apparaissant en apposition au mot *Abasesero* ne participent pas seulement à la précision de la signification du terme mais plutôt aussi à l'éloge de ces populations, comme par exemple dans cet extrait : « *La plupart des* Abasesero*, fiers guerriers, ne pouvaient cependant accepter de céder aux rapines des voleurs de vaches, aux razzias des brigands et à la haine des barbares.* » (p. 117).

Enfin, certaines expressions sont introduites dans le roman sans aucun contexte qui permettrait au lecteur d'en saisir le sens. Dans ce cas, seuls les lecteurs qui maîtrisent le contexte socio-culturel rwandais sont en mesure de s'y retrouver. Ainsi par exemple, dans l'extrait suivant, une catégorie de lecteurs peut rester perplexe face à des expressions telles que les *sopekias*, les *doubaï*, etc. :

> *N'en déplaise aux* sopekias *de Kigali ; aux* doubaï *de Goma, au* GP *de Bujumbura et autres bidassons de Kampala ! Moi, je conduis au centre. J'ai mon volant planté au centre de ma voiture. Ce pays est fou avec ses volants à gauche et à droite, ses sens giratoires et ses priorités tantôt à gauche, tantôt à droite !* (PC, p. 76)

La voix qui s'exprime à travers ce « *je* » est celle d'un personnage énigmatique, Muyango-le-crâne-fêlé. Il fait partie de la « *particulière clientèle d'habitués* » du Café de la Muse où il est tout le temps en train de « *gratter studieusement des poèmes regardants sur des feuilles de carton* » (p. 66). De temps à autre, il passe au peigne fin, à travers le regard qu'il porte sur les autres clients, les diverses couches de la nouvelle société rwandaise, une société re-/composée des populations venues de tous les coins du monde, principalement celles qui sont rentrées de l'exil. Muyango, le rescapé, a de la peine à retrouver ses repères dans cette société où les différentes composantes se reconnaissent par des étiquettes.

Les *sopekias* (de Kigali) désignent, par *allusion*[709], une partie de la population qui vivait au pays avant le génocide. Le terme est un jargon qui vient d'une abréviation : SOPECYA (Société des Pétroliers de Cyangugu), une association de commerçants essentiellement originaires de la préfecture de Cyangugu mais dont les principales activités étaient basées à Kigali. Il peut s'agir d'une allusion historique qui n'exclurait pas non plus une allusion morale.

Quant aux *doubaï* de Goma, l'expression renferme une allusion métonymique de lieu[710]. La ville de Doubaï[711] est surtout connue comme un grand centre commercial des produits de marques douteuses ou plutôt « piratées ». Les marchandises souvent à bon marché sont fabriquées par des usines qui « copient maladroitement – ou peut-être ingénieusement – les grandes marques telles que « sony », « adidas », etc. Les produits ainsi fabriqués par imitation, entre autres les postes de radio et les tenues de sport, portent les marques suivantes : « sqny » et « adadis ». Goma est une ville située à l'est de la RDC (l'ex-Zaïre). On se rappelle bien que ce pays fut longtemps l'un des pays les plus corrompus d'Afrique, pays où l'expression « détournement des biens publics » avait fini par perdre son sens pour signifier, par euphémisme, « déplacement des biens publics », et où le verbe « voler » signifier désormais « se servir » ou « se prêter ». Les *doubaï* de Goma désignent ainsi une partie de la population rentrée de l'exil en provenance non seulement de cette région nord-est de l'ex-Zaïre, mais plutôt de tout le pays.

Les *GP* de Bujumbura représentent principalement une partie de la population rentrée de l'exil en provenance du Burundi. Ce sobriquet (néologisme par *siglaison*[712]) fait allusion au caractère rude des membres de la Garde Présidentielle (GP) qui ne badinent pas. On se

---

[709].FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 125. Fontanier note que l'*Allusion*, qu'il ne faut pas confondre avec l'*Allégorie*, quoiqu'on distingue des *allégories allusives*, consiste à *faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée*. L'*Allusion* s'appelle *historique*, quand elle a trait à l'Histoire, et *mythologique*, quand elle a trait à la Fable. Ne peut-on pas l'appeler *morale*, si elle se rapporte aux mœurs, aux usages, aux opinions ; et *verbale*, si elle ne consiste qu'en un jeu de mots ?

[710].*Ibidem.*, p. 82. La métonymie de lieu, c'est quand on donne à une chose le nom du lieu d'où elle vient ou auquel elle est propre : un *madras*, une *perse*, un *cachemire*, pour un mouchoir, un voile, une étoffe, une toile, un tissu de Madras, de Perse, de cachemire. Pour le cas des *doubaï* de Goma, il s'agit plutôt d'une métaphore métonymique puisqu'il y a comparaison du comportement de certaines personnes appartenant à des contrées précises.

[711].Ce nom est expressément mal orthographié. Rien d'étonnant puisque, même les dictionnaires l'orthographient de quatre autres façons ! Le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* (1983) écrit *Dubayy* ou *Dibay* (p. 3422), tandis le *Dictionnaire universel de poche* (1993) note *Dubaï* ou *Dubay* (p. 628). Tout ce que l'on sait, c'est qu'il s'agit d'une ville et un émirat du golfe Persique. Nous lisons dans le *Grand dictionnaire encyclopédique Larousse* que « *la ville était, avant les découvertes pétrolières, le principal centre de la région, possédant de longue date une importante activité maritime et financière (contrebande des métaux précieux et des montres vers l'Inde ; banques).* »

[712].POURGEOISE, M., *Dictionnaire didactique de la langue française. Grammaire, Linguistique, Rhétorique, Narratologie, Expression & Stylistique*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 283.

demanderait d'ailleurs pourquoi l'auteur a laissé le déterminant « *au* » au singulier alors qu'il s'agit visiblement d'une métaphore elliptique où il est justement sous-entendu les membres de la Garde Présidentielle. Enfin, Lamko parle de ceux qui sont rentrées au pays en provenance de l'Ouganda qualifiés de « *bidassons de Kampala* ». Il s'agit d'un néologisme (par *suffixation*[713] de la désinence *-on*) forgé à partir d'un nom familier « bidasse » qui signifie « simple soldat ».

Ce qu'il faudrait peut-être reconnaître sur ce point, c'est la tâche délicate de ceux qui avaient en mains la réorganisation de la société rwandaise après le génocide, une tâche qui consistait à instaurer l'ordre et rétablir la cohésion au sein de toute la population. Le propos du personnage Muyango se situe dans un présent (temps historique) qui relate les faits quelques mois après le génocide. Or, quatre ans après (temps de la narration[714]), la situation avait considérablement évolué.

En définitive, nous retiendrons que la plupart des ethniques sont explicités par le contexte, mais, dans certains cas, il n'est pas évident que le lecteur non rwandais peut toujours se retrouver dans ces textes, surtout face aux vocables locaux. Par exemple, dans *La Phalène des collines*, on ne saurait affirmer que n'importe quel lecteur peut comprendre le sens du terme *mybobo*, en lisant ce passage : « [...] *en regardant les* mybobo *du haut de leur adolescence manipuler avec enthousiasme leur buvette ambulante pousse-pousse de coca-cola.* » (p. 195). Les *mybobo* sont couramment connus au Rwanda comme des enfants de la rue. Le mot *mybobo* est la déformation du nom du célèbre musicien jamaïcain Bob Marley. De nombreux enfants de la rue qui fument du haschisch pour noyer leur misère le font souvent par fanatisme aveugle des « rastas » dont faisait partie Bob Marley.

En ce qui concerne l'orthographe des ethnonymes formés à partir du kinyarwanda, on constate qu'ils ne subissent pas véritablement d'importantes variations de transcription. Le problème se pose dans *La Phalène des collines* où la graphie du terme *musungu* peut varier d'une page à l'autre, surtout quand il s'agit de son emploi au pluriel :

> - *Le troupeau des dix* basungu *scribouillards qui venait de me quitter était d'un genre vraiment incongru.* (p. 21)
>
> - *Ils flippent les mecs là-bas ; les* bazungu *là-haut dans leurs boîtes d'allumettes.* (p.130)
>
> - *Elles* [Pelouse et Épiphanie] *plantent des fleurs depuis deux jours. Les voisins les observent à travers les fentes du mur, le regard dubitatif, un sourire*

[713].*Ibidem.*, p. 282.
[714].Les écrivains invités en résidence d'écriture au Rwanda sont arrivés en août 1998, date à partir de la quelle Koulsy Lamko a probablement commencer à rédiger *La Phalène des collines*.

condescendant au coin de la lèvre et qui les soupçonnent de singeries, de manies de basungu *travestis.* (p. 192)

- *« Muyango ! Je vais bientôt repartir au pays des* basungu*.* […] *»* (p. 203)

Tout d'abord, en écrivant tantôt *basungu*, tantôt *bazungu*, on peut croire que Lamko n'accorde pas assez d'importance aux consonnes *s* et *z* du kinyarwanda. Or les deux lettres produisent dans cette langue des sons tout à fait différents, peu importe les contextes dans lesquels ils sont employés. On le sait, en français, le « *[s] entre deux voyelles devient [z] (écrit s) ; exemple : oser* »[715].

Il est probable qu'en écrivant *musungu*, Lamko pense déjà que le lecteur prononcera automatiquement /muzungu/. Curieusement, il orthographie le xénisme *muzimu* avec un *z* alors qu'il pouvait bien l'écrire aussi avec un *s* (en vue d'harmoniser son orthographie). De toutes les façons, en variant sans raison apparente la graphie de l'ethnonyme *umuzungu* (tel que l'écrit correctement Monénembo à la page 92), Lamko voudrait peut-être attirer l'attention du lecteur sur la particularité des deux sons en kinyarwanda.

Avant d'aborder le problème de l'emploi de la majuscule et de l'accord des ethniques, récapitulons, sous forme de tableau, la fréquence des différents cas d'ethnonymes utilisés dans les trois romans.

	Les occurrences	AO	MLO	PC
Adjectifs ethniques	Rwandais	5	5	1
	Tutsi	1	-	-
	Hutu	1	2	-
	Boganda	1	-	-
	Kinyarwanda	6	1	-
	Swahili	1	1	1
Noms ethniques	Rwandais	2	8	8
	Tutsi	14	44	-
	Hutu	10	19	-
	Twa	2	6	-
	Interahamwe	3	53	4
	Abasesero	-	1	5
	Invenzi	-	15	-
	Ibvitso	-	1	-
	Umuzungu/musungu	1	-	35
	Mvbobo	-	-	1
	Sopekias	-	-	1
	Doubaï	-	-	1
	GP	-	-	1

[715].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 80.

2.3.1.3.1.2. L'Emploi de la majuscule et l'accord

Selon *Le Bon usage*, les noms ethniques « *prennent la majuscule* » : « *Les noms dérivés de noms propres de lieux pour désigner les habitants (gentilés ou ethniques) prennent la majuscule.*[716]» Grevisse précise que l'emploi de « *la majuscule dans les gentilés est importante parce qu'elle permet de les distinguer des noms de langues, lesquelles s'écrivent avec la minuscule.*[717] » Partout où les noms de langues apparaissent dans les romans de notre corpus, ils sont écrits avec une minuscule à l'initiale.

Dans *L'Aîné des orphelins*, nous avons relevé les cas suivants :

> - *« Je comprends pourquoi vous parlez le kinyarwanda avec un accent anglais. »* (p. 31)
>
> - *C'est bien du kinyarwanda mais qui fait penser au swahili et à l'anglais.* (p. 41.
>
> - *Il était persuadé que l'*itumba *(ainsi appelle-t-on la grande saison des pluies dans notre langue, le kinyarwanda).* (p. 50)
>
> - *Tu vois, je ne me contente pas de parler le kinyarwanda, je manie aussi les proverbes.* (p. 60)
>
> - *Nous, on parle seulement kinyarwanda. Hutus, Tutsis, Twas, tout le monde, il parle kinyarwanda.* (p. 92)
>
> - *C'est là que je fis la connaissance de Rodney. Il ne me dit pas tout de suite qu'il était anglais. Il parlait swahili et cette langue-là je la comprends.* (p. 94)

Dans *Murambi le livre des ossements*, nous avons un seul exemple dans lequel se trouvent les deux cas :

> *Quand nous allions en boîte là-bas, nous parlions swahili et non kinyarwanda pour ne pas attirer l'attention des Tanzaniens.* (p. 83)

Enfin, dans *La Phalène des collines*, Lamko évoque le *kiswahili* :

> *Il lui a tenu la conversation pendant tout le parcours : un* kiswahili *approximatif mais qu'elle a eu le bonheur de savourer, …* (p. 92)

Les ethniques *kinyarwanda*, *swahili* (ou *kiswahili*) sont des noms de langue, au même titre que *l'anglais* (*cf.* l'exemple dans AO, p. 41). Ils s'écrivent avec la minuscule à l'initiale, comme le stipule la règle. Par contre, dans ces exemples, les termes *Hutus, Tutsis, Twas,*

---

[716].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 110.
[717].*Ibidem.*

Tanzaniens sont des noms ethniques et prennent donc la majuscule. Pourtant dans la phrase « *Il ne me dit pas tout de suite qu'il était anglais* » (AO, p. 94), le terme *anglais* est ici un nom ethnique écrit avec une minuscule à l'initiale. Le même cas de l'emploi de la minuscule à l'initiale des noms ethniques apparaît également à la page 81 : « *M. Van der Poot, il est à la fois blanc, flamand et belge, ce qui fait qu'il ignore trois fois plus que les autres nos manières de vivre nous*. » Sur cette question, Grevisse apporte la précision suivante : « *Si le mot est attribut, on a le choix.*[718] » Autrement dit, on a le choix entre la majuscule et la minuscule à l'initiale des noms ethniques. Monénembo pouvait donc aussi écrire que Rodney était Anglais ; tandis que pour l'autre exemple, cette orthographe est également correcte : « *M. Van der Poot, il est à la fois Blanc, Flamand et Belge, …* »

Toutefois, à propos du terme *blanc*, Grevisse a prévu une autre observation qui ne contredit pas certes la remarque précédente :

> *Par analogie avec les gentilés dérivés de noms propres, on met la majuscule à des noms qui désignent des groupes humains, par ex. d'après la couleur de leur peau ou d'après l'endroit où ils résident (lequel n'est pas désigné par un vrai nom propre).*[719]

Les illustrations sont présentes dans les trois romans mais on peut citer un exemple pour chaque texte :

> - *Depuis que la terre est, le Nègre a toujours enseveli son frère Nègre mort, …* (PC, p. 54)
>
> - *Lui, il n'a rien contre les Noirs, mais quand même ils exagèrent un peu, non ? Ils font leurs trucs et au lieu de regarder les choses en face, ils disent que c'est la faute des Blancs, que c'est la faute des chats…* (MLO, p. 76)
>
> - *Avec les Blancs, c'est difficile de parler, nos mondes ont été faits comme si les pieds de l'un étaient la tête de l'autre.* (AO, p. 92)

Pour revenir sur les cas où les noms ethniques sont employés comme attribut, il faut souligner que les auteurs utilisent invariablement la majuscule ou la minuscule, selon les sensibilités individuelles de chaque auteur. Dans les romans que nous analysons, la tendance qui se dessine est telle que l'usage de la minuscule domine à l'initiale des noms ethniques. Voici quelques cas d'ethniques jouant la fonction d'attribut, surtout ceux qui sont empruntés à la langue locale.

---

[718].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 110.
[719].*Ibidem.*

Dans *L'Aîné des orphelins*, nous avons relevé six cas d'ethniques (attribut) dont un seul est écrit avec la majuscule :

> - *Père Théoneste, dis-moi, est-ce que je suis un Hutu ?* […]
> - *Donc je ne suis pas tutsi !*
> - *Mais si, tu en es un puisque ta mère Axelle est tutsi … Mais pourquoi me demandes-tu ça ?* (p. 139)
>
> - *Tu peux partir, toi ! Tu es hutu ou non ?*
> - *Oui, mais je ne partirai pas sans ma femme et mon enfant.* […]
> - *Sauve ta peau, Théoneste ! gémit celui-ci. Ne fais pas la mule ! Tu as la chance d'être hutu, profites-en !* (p. 154)
>
> - *Pour nous, vous êtes tous tutsis, ici.* (p. 156)

Dans *Murambi le livre des ossements*, tous les ethniques ayant la fonction d'attribut sont écrits avec une minuscule à l'initiale :

> - *Ca n'a pas loupé : la première chose qui les intéresse, c'est de savoir si vous êtes censé être hutu, tutsi ou twa.* (p. 12)
>
> - *Dans l'une des versions, le gosse aurait attendri et même faire rire nos gars en leur jurant : « je ne serai plus jamais tutsi. »* (p. 28)
>
> - *Il pose une question très précieuse : son chat est-il hutu, tutsi ou twa ? Non, ni l'un ni l'autre, n'est-ce pas ? Parfait.* (p. 76)
>
> - *Je suis hutu mais je ne veux pas vivre avec cet héritage. Je refuse de demander au passé plus de sens qu'il n'en peut donner au présent.* (p. 88)
>
> - *N'avez-vous pas honte, enfants du Rwanda ? Que quelqu'un soit hutu, tutsi ou twa, qu'est-ce que cela peut vous faire ?* (pp. 123-124)
>
> - *Et je vais vous dire une dernière chose : que pas un de vous n'essaie, le moment venu, de savoir si ces orphelins sont twa, hutu ou tutsi.* (p. 208)

Si la tendance d'écrire avec la minuscule à l'initiale les ethniques occupant grammaticalement la fonction d'attribut est presque généralisée chez ces romanciers, ceux qui ont la fonction d'épithète ne font guère exception. Ils sont pour la plupart orthographiés avec la minuscule sauf le terme *Interahamwe* qui garde la majuscule chez Monénembo et Diop. Les exemples sont assez fréquents dans chaque roman.

L'Aîné des orphelins :

> - *L'armée des rebelles tutsis* (p. 37)
>
> - *Miliciens hutus à l'origine du génocide* (p. 45)

> -*Elle avait l'air d'une princesse boganda.* (p. 128)
>
> - *Le 13 à l'aube, pour la première fois, des Jeep et des camions-bennes remplis de miliciens Interahamwe, drogués et soûls, franchissent le pont de Nyabarongo.* (p. 143)

Murambi le livre des ossements :

> - […] *des centaines d'autres politiciens hutu modérés sont déjà tombés sous les balles de la garde présidentielle.* (p. 42)
>
> - *La radio télévision libre des Mille Collines dit : « Mes sœurs hutu, faites-vous belles, les soldats français sont là, vous avez votre chance, car toutes les jeunes filles tutsi sont mortes ! »* (p. 170)

Dans de nombreux cas où l'ethnique *Interahamwe* apparaît chez Diop, il est associé aux substantifs *miliciens* ou *milice*. Nous les rencontrons notamment aux pages suivantes : *les miliciens Interahamwe* (p. 15), *un milicien Interahamwe du genre forcené* (p. 18), *les miliciens Interahamwe* (p. 23), *la milice Interahamwe pour faire trembler les hommes et les femmes* (p. 31), *des renforts de miliciens Interahamwe seront acheminés de Gisenyi et d'autres localités* (p. 39), *l'armée et la milice Interahamwe vont conjuguer leurs forces pour tuer* (p. 43), *le milicien Interahamwe* (p. 47), etc. Comme on peut le remarquer, le terme *Interahamwe* est employé dans un contexte d'adjectif ethnique mais il garde la majuscule alors qu'il devrait s'écrire avec la minuscule, si l'on s'en tient aux autres cas.

Néanmoins, Lamko, pour orthographier ce même mot, a adopté la minuscule dans tous les contextes : *Les barricades grouillantes de hordes d'*interahamwes (p. 32) ; *Les* interahamwe *arrivaient par groupes* (p. 118) ; *Ils mirent souvent en déroute les hordes d'*interahamwe (p. 121) ; *sous la forme d'un bourgmestre géant dictant des recommandations à un cercle d'*interahamwe *aux longues dents* (p. 175). Il en est de même du terme *musungu* orthographié partout dans le roman avec une minuscule à l'initiale alors qu'il est employé comme un nom ethnique. À ce sujet, Albert Gandonou a constaté que pour désigner les Blancs en langues locales, les romanciers ont généralement tendance à utiliser la minuscule :

> *Parlant des Blancs, il faut ajouter que, d'une région à l'autre en Afrique, les populations indigènes leur donnent différents noms. Ceux-ci sont généralement écrits par une minuscule : « Achetées chez les 'boundjoulis', on les* [des bouteilles de Pernod] *réservait pour les chefs, pour les capitas et pour les anciens. » (*Batouala *de René Maran, p. 65)*
>
> *« Depuis que les boundjous étaient venus s'établir chez nous, les pauvres bons noirs n'avaient pas de refuge autre que la mort. » (*id.*, p. 99)*

> Boundjoulis *et* boundjous *sont des noms donnés aux Blancs par les Noirs impliqués dans l'action de ce roman. On devine aisément qu'ils sont formés par mimologie à partir de* bonjour. *Ceci est censé se passer en Afrique centrale.*[720]

Dans les autres régions, notamment en Afrique de l'ouest, les Blancs sont le plus souvent appelés *toubab(s)*. Selon André Demaison, le mot vient du *wolof* et du mandingue et « *veut dire* homme puissant » ; « *appliqué par les Noirs aux Blancs débarqués sur leur sol, il paraît très semblable au mot hindou* tsoubab *ou 'dignitaire' et à l'appellation malaise* touan*, qui a la même signification.*[721] »

Quant au terme *Abasesero*, employé dans le même contexte que celui des autres noms ethniques, il garde pourtant la majuscule à l'initiale : « *réunis sous l'étendard des* Abasesero*, ils pouvaient lutter* (p. 119) ; *Parmi eux, les* Abasesero *que l'on appelait à la mêlée quand les assaillants avaient tiré leurs premières salves* (p. 119) ; *Alors les* Abasesero *étaient appelés à se lever et à se mêler aux assaillants qui se trouvaient du coup en situation précaire…* (p. 120) ; *La réputation des* Abasesero *n'était pas surfaite. Sûr qu'on y perdait beaucoup d'*Abasesero *– dont les chefs s'empressaient de cacher les cadavres aux femmes et aux vieillards – mais le sacrifice laissait aussi des empreintes chez les assaillants* (p. 120). Toutefois, lorsque Lamko emploie ce terme comme adjectif ethnique, il l'écrit, comme il se doit, avec une minuscule à l'initiale : « *des populations de pasteurs* abasesero *qui s'étaient toujours défendus bec et ongles* » (p. 117).

Cela dit, la règle sur l'emploi de la majuscule dans l'orthographe des ethniques est loin d'être appliquée avec rigueur chez les trois romanciers. On ne devrait pas d'ailleurs considérer certains cas comme des entorses à la norme d'autant plus que, même les grammairiens et les linguistes laissent échapper des manquements à la règle. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'observer les exemples que propose Grevisse après avoir fait ce constat : « *On constate avec surprise que des auteurs, même parfois grammairiens ou linguistes, laissent échapper des manquements à cette règle.*[722] » Les exemples donnés pour étayer cette remarque sont particulièrement éloquents :

> - *Ces bons flamands, dit Charle* […]*, il faut que cela mange.* (Hugo, *Légende des siècles,* X, 3)
>
> - […] *qui a suivi naguère une américaine chez elle.* (G. Bauër, dans le *Lar. Mensuel*, avril 1930, p. 388)

[720].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 33.
[721].DEMAISON, A., *Diaeli, le livre de la sagesse noire*, Paris, Piazza, 1931, p. 29, cité par GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 33.
[722].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 110.

- […] *fait dire A. France à une parisienne.* (Le Bidois, § 1698)

- *Pour les romains,* […] *le chemin aurait été essentiellement un pont.* (P. Guiraud, *Etymologie*, p. 91)

- *L'auteur met parfois sous la même entrée des exemples qu'un français aurait séparés.* (Cl. Régnier, dans le *Fr. mod.*, oct. 1975, p. 367)

- *Le français des « parisiens cultivés ».* (D. François, p. 38)

Apparemment, le non-respect de la règle sur l'emploi de la majuscule à l'initiale des noms ethniques en général, n'est qu'un pêché bénin à l'endroit de la langue française, nonobstant l'absence de justification préalable.

En ce qui concerne l'accord des termes ethniques empruntés aux langues étrangères, Grevisse nous suggère la recommandation des ethnologues : « *Les ethnologues recommandent de ne pas donner la marque du pluriel français aux ethniques désignant des populations exotiques, afin d'éviter la confusion avec des* s *faisant partie du radical.*[723] » Lorsqu'on parcourt les trois romans de notre corpus, on se rend bien compte que cette recommandation n'a été observée que partiellement ou presque pas du tout. Certains ethniques empruntés au kinyarwanda sont parfois traités comme s'il s'agissait de simples noms français, c'est-à-dire des mots déjà intégrés dans la langue française à part entière. Ils sont le plus souvent écrits dans les mêmes caractères que les autres mots, pouvant ainsi former leur pluriel avec un *s* non prononcé[724]. Chez Monénembo, par exemple, il accorde au pluriel (avec un *s*) les termes *Hutu, Tutsi, Twa* : *Pour les Rwandais, Twas, Hutus ou Tutsis* (Dédicace) ; *l'armée des rebelles tutsis* (p. 37) ; *une tribu de Tutsis* (p. 43) ; *Milices hutus* (p. 45) ; *Hutus, Tutsis, Twas, tout le monde, il parle kinyarwanda* (p. 92) ; *On allait tuer les Tutsis, on allait tuer les Hutus qui n'étaient pas pour le président Habyarimana* (p. 122) ; *brûler les Tutsis ainsi que leurs amis !* (p. 144), *Est-ce qu'il y a des Hutus parmi vous ? Les Hutus sont priés de sortir. Je répète : les Hutus sont priés de sortir avec leurs cartes d'identité !* […] *Ce sont des Tutsis et les Tutsis n'ont pas le droit, répliqua sèchement Nyumurowo* (p. 154) ; *vous êtes tous tutsis, ici* (p. 156).

Tous les ethnonymes ne sont pas cependant accordés au pluriel chez ce romancier. Il est vrai, les termes *Hutu, Tutsi, Twa* figurent depuis un certain temps dans les dictionnaires classiques (*Le Robert* ou *Larousse*) et peuvent être considérés au même titre que les autres

[723].*Ibidem.*, p. 818.
[724].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 813. *Les noms empruntés à d'autres langues* « forment régulièrement leur pluriel avec un *s* non prononcé » *(dans le rapport du Conseil supérieur de la langue française publié en décembre 1990 : cf. § 89, e).*

mots désignant des populations (par exemple les *Haoussas*, les *Peuls*, les *Touaregs*, etc.) et reconnus par l'usage. C'est peut-être pour cette raison que Monénembo leur donne la marque du pluriel au détriment d'autres termes tel que le mot *Interahamwe* qui reste invariable dans tous les contextes où il est employé : *Les interahamwe sont arrivés* (p. 45) ; *Les Interahamwe !* (p. 106) ; *de miliciens Interahamwe, drogués et soûls* (p.143). Il faut dire que même le kinyarwanda ne lui réserve aucune marque spéciale au pluriel : le mot reste invariable au singulier ou le pluriel. Dans le roman, la marque du pluriel est déterminée par le contexte.

Chez Lamko, on a l'impression qu'il fait fi expressément de la règle d'accord des ethnonymes empruntés à la langue locale. Le terme écrit en caractères italiques, tantôt il est accordé avec la marque du pluriel *s*, tantôt il reste invariable. Il écrit par exemple à la page 32 : « *Les barricades d'*interahamwes », mais aux pages suivantes, nous lisons : « *Les* interahamwe *arrivaient par groupes* » (p. 118) ; « *les hordes d'*interahamwe » (p. 121) ; « *un cercle d'*interahamwe » (p. 175). Il écrit également « *sopekias* » avec un *s* (p. 76), mais il n'accorde pas les *Abasesero* aux pages 117, 119 et 120.

En appliquant ainsi une seule fois la règle générale du pluriel des noms en français, « *par l'adjonction d'un* s *à la forme du singulier*[725] des noms étrangers, Lamko a choisi, pourrait-on dire, de plaire au grammairien qui nous prévient par ailleurs « *que les pluriels empruntés sont un luxe inutile et souvent une marque de pédanterie, surtout si la réalité désignée a perdu le rapport avec son origine.*[726] » Rappelons que pour le terme *musungu*, lamko utilise la forme du pluriel de ce mot en kinyarwanda : « *le troupeau de dix basungu* » (p. 21) ; *les bazungu là-haut* (p. 130) ; *de manies de basungu travestis* (p. 192) ; *au pays des basungu* (p. 203). N'empêche que, par « *pédanterie* », il pouvait bien ajouter un *s* à ce mot : les *basungus* !

Cependant, nous constatons que Diop est le seul à avoir respecté scrupuleusement la règle car, bien qu'il ait employé, plus que Monénembo et Lamko, un nombre assez important d'ethnonymes, il s'est gardé de recourir à l'accord au pluriel des termes empruntés au kinyarwanda. Tous les ethnonymes sont invariables dans son roman. Il s'en tient ainsi, non seulement à la règle énoncée par Grevisse, mais aussi telle qu'elle est complétée dans cette *Grammaire du français*[727] : « *Les adjectifs d'origine étrangère, parfois mal intégrés au français, restent le plus souvent invariables.* »

---

[725].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 792.
[726].*Ibidem.*, p. 813.
[727].DENIS, D. & SANCIER-CHATEAU, A., *Grammaire du français*, Paris, LGF, 1994, p. 5.

Tout bien considéré, nous retiendrons, en guise de conclusion aux problèmes d'accord des ethnonymes étrangers, et partant, de leur présentation en général dans les trois romans, la remarque formulée par Grevisse : « *Ce n'est que dans la mesure où les mots étrangers ne sont pas du tout intégrés au vocabulaire français, où ils constituent des sortes de citations que l'on peut accepter leur invariabilité ou, à la rigueur, leur pluriel exotique.*[728] » Enfin, signalons que dans les trois romans, il n'y a aucun cas d'accord en genre des ethnonymes empruntés à la langue locale. Dans le sous-chapitre suivant, nous étudions les autres éléments linguistiques empruntés non seulement au kinyarwanda, mais aussi à d'autres langues, des éléments qui contribuent, tant soit peu, à enrichir particulièrement la littérature africaine francophone, et d'une manière générale, la langue et la littérature française.

2.3.1.3.2. Les Xénismes

Toute langue s'enrichit par des emprunts, c'est-à-dire par la reprise d'éléments (essentiellement lexicaux mais aussi syntaxiques) à d'autres langues[729]. Michel Pourgeoise nous fait savoir que la langue française, telle qu'on la parle et l'écrit aujourd'hui, doit beaucoup au *latin* qui fut importé en Gaule par les « colonisateurs » romains et qui, sous la forme d'un *latin populaire* (traditionnellement qualifié de *latin vulgaire*) élimina pratiquement le *celte* originel. Mais les emprunts ne se limitent pas au fonds latin car le français a beaucoup emprunté au grec ainsi qu'à de nombreuses langues parlées modernes dont l'italien, l'anglais, l'allemand, le portugais,… et même à certaines langues africaines et asiatiques.

Le phénomène linguistique de l'emprunt trouve son explication dans un contexte où deux langues sont en contact (oral et/ou écrit), l'une *donatrice* et l'autre *réceptrice*. Souvent le commerce et les contacts religieux, culturels, favorisent la transmission des mots avec celle des produits, des objets et des idées. L'histoire des emprunts n'est donc pas étrangère à l'économie ni à la vie culturelle.

Dans le cas où l'emprunt peut être un signifié, on parle alors de *xénisme*, c'est-à-dire « *lorsque le mot habituellement peu usité voire totalement inconnu par la majorité des locuteurs est reproduit tel quel (accompagné ou non de sa traduction) par un scripteur (par exemple un journaliste qui cherche à créer par ce procédé un effet de couleur locale dans son*

[728].GREVISSE, M., *Op. cit.*, pp. 813-814.
[729].POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 180.

article)[730] ». Pourgeoise nous donne des cas dans lesquels certains xénismes ne sont même pas expliqués par le contexte :

> *Songe ou réalité, encore, que les* ksours*, ces villages fortifiés farouchement agrippés à la rocaille surchauffée du* djebel*, à la fois repaires de pillards et caravansérails, et qui dépérissent maintenant que les caravanes ont disparu ? - L'oasis est un monde bruissant d'oiseaux, étourdissant de parfums, où chante sans fin l'eau des sources et des* séguias*. (René Gast dans* Signature*) – Ces précurseurs, ces « sauvages » qui, selon les époques, se sont appelés muscadins, incroyables,* dandies, rockers, babas-cool, new-wave, smurfs*, néo-romantiques, ou* funkies*, côtoient quotidiennement les « civilisés », ceux dont les objets « hors-mode » ou plutôt, qui ont survécu aux modes, constituent la panoplie préférée. (A-M. Réby et P. Bollon-* ibid.*)*[731].

Les mots *ksours, djebel, séguias, dandies, rockers, baba-cool, new-wave, smurfs* sont inconnus par la majorité des locuteurs français et francophones, pour qui l'apparition de ces expressions est ressentie non pas comme une intrusion d'éléments indésirables mais plutôt comme une découverte intéressante suscitant un peu plus de curiosité.

D'après Samira Douider, l'emploi du terme local apporte un enrichissement au texte :

> *De plus, il* [le terme local] *permet d'introduire le lecteur dans un monde différent du sien et de conférer à celui-ci un côté plus réel : en effet, si un lecteur européen se rend dans un pays décrits par les romans du corpus, en se promenant dans les rues, il va entendre des termes locaux, qu'il ne comprendra pas toujours, mais qui lui feront véritablement découvrir ce monde nouveau. Il en est de même pour le texte littéraire qui accueille le lecteur mais ne s'adapte pas toujours à lui.*[732]

Samira Douider évoque la nécessité ou le bien-fondé de l'introduction des termes locaux dans un texte littéraire. Ces expressions nouvelles pour le lecteur provoquent chez lui un dépaysement qui l'incite par ailleurs à chercher aussitôt ce que peut bien signifier ces mots. On peut s'imaginer la surprise d'un lecteur français qui tombe par exemple sur les mots *umushagoro* (AO, p. 137), *Murakoze !* (PC, p. 40) ou *pachanga* (MLO, p. 67), des mots qui sont partiellement expliqués. Ce lecteur cherche à interroger le contexte - parfois incomplet - pour saisir le sens de ces expressions.

Le terme local que nous appelons dorénavant « xénisme » est ainsi une unité lexicale constituée par un mot d'une langue étrangère et désignant une réalité propre à la culture des locuteurs de cette langue. Par exemple, l'*urugo*[733] (PC, p. 175) est d'abord un xénisme car il

---

[730].*Ibidem.*, p. 181.
[731].*Ibidem.*
[732].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 120.
[733].Le terme *urugo* a plusieurs significations en fonction du contexte dans lequel il est employé. Il peut désigner entre autres la propriété, la maison, la clôture ou l'enclos, la famille, … et même le conjoint ou la conjointe (au sens imagé).

désigne une réalité propre à la culture des locuteurs du kinyarwanda). Jean Dubois précise que le xénisme est le premier stade de l'emprunt[734]. Il illustre son propos en donnant l'exemple du mot anglais *square*. Tant que ce mot au XIX^{e} siècle ne se rencontre dans les textes qu'en référence à des réalités anglaises, il n'est pas intégré dans la langue française et constitue un xénisme. Toutefois, au stade de l'utilisation occasionnelle mais dépourvue de marques métalinguistiques, on parlera de *pérégrinisme*. Le stade ultime de l'installation est l'*emprunt* proprement dit : le mot est versé au vocabulaire français, et peut par exemple entrer dans des processus de dérivation et de composition.

La distinction entre *xénisme*, *pérégrinisme* et *emprunt* permet de prendre en compte le mode d'utilisation de mots concernés : le *xénisme* est un mot étranger, mentionné avec référence au code linguistique d'origine et aux réalités étrangères. Le *pérégrinisme*, quant à lui, renvoie encore à la réalité étrangère mais la connaissance de son sens est supposée partagée par l'interlocuteur.

2.3.1.3.2.1. Les Xénismes provenant du kinyarwanda

L'introduction du vocabulaire local (xénismes) dans les romans de notre corpus apparaît essentiellement, d'une part, comme un moyen de rappeler l'origine des textes proposés à la lecture, et d'autre part, comme une manière de conférer plus d'authenticité aux narrations. L'ancrage culturel va consister à inscrire le kinyarwanda (langue qui n'est pas la langue maternelle des romanciers) dans les textes avec des traductions souvent intradiscursives[735]. Les écrivains veulent ainsi prolonger l'effet de ce lexique en l'accompagnant de définitions qui servent en priorité le lecteur étranger à la langue et à la culture décrites à travers leurs œuvres.

L'emploi des xénismes prend des modalités différentes parfois selon chaque auteur. Tantôt, l'un use à tout moment de ce lexique local, tantôt l'autre n'utilise que quelques termes, ponctuellement. Il arrive qu'un auteur introduise un xénisme sans le distinguer du reste du texte, alors que d'autres le soulignent par une typographie différente ou par une explication apportée à la suite du vocable d'origine. Néanmoins ces diverses façons d'introduire les xénismes peuvent apparaître simultanément dans un même roman. Examinons dorénavant leur quantité ou fréquence selon les auteurs, tout en appréciant leur traduction et leur mode d'insertion dans le texte.

---

[734].DUBOIS, J., *Op. cit.*, p. 512.
[735].BENIAMINO, M. et GAUVIN, L. (s/dir.), *Op. cit.*, p. 23.

Les trois romans regorgent des xénismes relativement variés venant du kinyarwanda, bien entendu avec une intensité différente. Nous en avons dénombré 29 chez Lamko, 10 chez Monénembo et 9 chez Diop. *Intore* est le seul xénisme qui apparaît à la fois dans les trois textes, avec 4 occurrences dans *L'Aîné des orphelins* et une fois respectivement dans *Murambi le livre des ossements* et *La Phalène des collines*. Les xénismes *Imana* et *Ibuka* sont assez fréquents dans *Murambi le livre des ossements* et *La Phalène des collines* : *Imana* a 8 occurrences dans le premier roman et 13 occurrences dans le second ; tandis que *Ibuka* est cité une fois dans le premier et 8 fois dans le second. Les autres xénismes apparaissent généralement une fois chez un même auteur, sauf les cas suivants :

Dans *L'Aîné des orphelins* : *igisoro* (8 fois), *itumba* (3 fois)

Dans *La Phalène des collines* : *muzimu* ou *bazimu* (4 fois), *Lyangombe* (3 fois), *urugo* (3 fois), *Irussine* (3 fois), *issombe* (2 fois), *Gahusamyriango* (2 fois), *ikonje* (2 fois), *rugwagwa* (2 fois)

Dans *Murambi le livre des ossements* : *Mwami* (9 fois), *padri* (5 fois), *«Tubatsembatsembe ! »* (4 fois).

Si l'insertion des xénismes dans les textes se fait le plus souvent d'une façon très subtile, l'orthographe, les traductions et parfois les explications font apparaître chez le lecteur rwandophone quelques soucis et même des interrogations. En effet, un certain nombre de xénismes sont orthographiés de manière à le dérouter. Il constate étrangement l'altération du signifiant au point que celui-ci pourrait bien ne pas correspondre au signifié. Albert Gandonou nous rappelle que l'écrivain peut prendre des libertés quand il se propose de traduire en français des éléments de sa langue maternelle[736]. Or, dans le cas présent, le kinyarwanda n'est pas la langue maternelle des auteurs. Ils n'ont été en contact avec cette langue qu'au cours de leur séjour d'écriture qui a duré à peu près deux mois. Il est tout à fait clair qu'un tel séjour - d'une aussi courte période - ne leur a pas permis de la maîtriser, avec tout ce qu'elle véhicule comme éléments socioculturels.

Conformément à la norme grammaticale, les xénismes sont placés entre guillemets ou écrits en italique. Grevisse énonce ainsi la règle :

> *Les guillemets s'emploient parfois au lieu de l'italique.* […] *Pour des mots ou tours considérés comme ne faisant pas partie du langage régulier (néologismes, régionalismes, mots étrangers, mots ou tours populaires, voire simplement familiers), pour des mots que l'on veut mettre en évidence, pour des enseignes, ou même pour un titre de livre, de revue, d'œuvre artistique.*[737]

[736].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 63.

Les guillemets comme procédé d'insertion des xénismes sont rarement utilisés par les trois romanciers. Ils recourent plutôt à l'italique qui est, par ailleurs, la preuve que les xénismes sont repris dans leur forme originale. Afin de conserver son caractère étranger à la langue française, conformément à la règle, le xénisme reste invariable mais cela n'exclut pas la possibilité pour l'écrivain de « prendre ses libertés » et de le modifier. Ce qui a sans doute motivé les romanciers d'altérer certains signifiants du kinyarwarwanda, c'est essentiellement le but d'en faciliter la lecture, surtout pour ceux qui n'en apprécient, à première vue, que la forme typographique. Nous allons ainsi relever les différents xénismes tout en insistant sur certains cas qui ont subi des altérations flagrantes.

Le xénisme *intore* est utilisé pour le première fois dans *L'Aîné des orphelins* à la page 18 : « *Sa voiture* [du père Manolo] *a fait une embardée sur la route de Ngenda lors de la fête des* intore* ». L'astérisque à la fin du mot renvoie à une note de bas de page : « *Danseurs traditionnels* ». À la page 31, la signification donnée au mot est reprise par le contexte où *intore* est associé à la danse : « *D'ailleurs, très tôt, mes parents ont veillé à ce que je sache tout : la langue, la danse des* intore*, le jeu de l'*igisoro *et les haricots au beurre rance.* » Le mot réapparaît deux fois à la page 77 :

> - *Il sera juste temps pour la récolte des bananes et la fête des* intore*.*
>
> - *Je boirai la part de six guerriers, je danserai la danse des* intore *et je défierai à la lance les maris des douze amantes que j'aurai, entre-temps, conquises.*

Dans le second extrait, c'est en associant les mots « guerriers » et « danse » que l'on peut véritablement saisir le sens complet du xénisme *intore*. Ce terme désigne traditionnellement les guerriers d'élite. Leur danse d'apparat ressemble quelque peu à celle des guerriers zoulous. Actuellement, le mot désigne un ballet de danseurs qui exécutent les rythmes de danse des guerriers *intore*. Le xénisme *Intore* vient du verbe *gutora* qui signifie choisir ou sélectionner. Les *Intore* étaient ainsi des guerriers sélectionnés et formés à la cour royale pour constituer un corps d'élite.

Dans *La Phalène des collines*, l'accent est mis sur le caractère particulier de la danse mais aussi de la tenue des *intore* :

> *Et ces pas martelant le sol des* intore*, félins bondissants, arborant fièrement* uruhu *et* umugara*, brandissant* icumu *et* ingabo *! Et le poème guerrier de l'*intwali*, déclarant ses hauts faits de poète-guerrier !* (p. 59)

---

[737].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 171.

Les xénismes *uruhu, umugara, icumu, ingabo* et *intwali* apparaissent une fois dans le roman et ne sont pas expliqués. Le lecteur qui ne comprend pas le kinyarwanda est embarrassé par leur présence dans le texte d'autant plus que ces xénismes ne figurent même pas dans les dictionnaires usuels en français, à moins qu'il ne tombe sur les rares dictionnaires bilingues (français-kinyarwanda). *Uruhu* est une sorte de baudrier en peau de bête, *umugara* est une parure blanche sur la tête fabriquée avec des fibres de sisal, *icumu* est la lance, *ingabo* est le bouclier et *intwali* signifie le héros.

Chez Diop, le xénisme « Intore » est écrit en caractères normaux comme s'il était déjà un mot français à part entière et il garde la majuscule à l'initiale : « *Barthélemy s'était contenté jusque-là de griller une Intore après l'autre devant sa bouteille de Primus, en concentrant toute son attention sur Cornelius, qui en avait été gêné.* » (p. 71) Cornelius était en fait agacé par la fumée des cigarettes « grillées » par Barthélemy. Intore est ici une marque de fabrication des cigarettes, un nom choisi certainement par métaphore car *intore* est le symbole de la distinction par la qualité mais aussi par la beauté.

Le xénisme *Imana*, récurrent chez Lamko et Diop, mérite une attention particulière. Dans *La Phalène des collines*, *Imana* connaît treize occurrences dont six à la page 40 et six à la page 107. Le mot *Imana* intervient pour la première fois à la page 32 mais il n'est pas assez évident que le lecteur peut saisir facilement son sens par le contexte : « *Reine, vous savez bien qu'ici nous accueillons tous ceux qui cherchent refuge sous l'aile protectrice d'imana.* » Contrairement à la majorité d'autres xénismes, Imana est écrit partout dans le texte en caractères normaux, avec une majuscule à l'initiale. L'emploi métaphorique de l'expression « *sous l'aile protectrice* » laisse le lecteur deviner lui-même qu'il s'agit de la protection divine dont il est ici question. Le mot apparaît comme s'il était déjà traduit dans le texte ou connu par les lecteurs. Il en est de même dans la phrase où le sens de ce xénisme n'est pas tout à fait explicite : « *Imana aime le don de soi, les cœurs larges et soumis.* » (p. 40) Par contre, quelques lignes plus loin, il traduit le mot et fait la distinction entre Imana Lenoir, dit Imana d'autrefois et Imana Leblanc appelé Imana d'aujourd'hui, une distinction qui glorifie l'un et dénigre l'autre :

> *Dieu, Imana ou n'importe quel nom qui vous réjouisse ! Comprenez bien que je sois troublée puisque je ne sais plus qui vous êtes. Imana celui d'autrefois, Imana Lenoir était sagesse et générosité, ne réclamait ni cathédrale, ni encens, ni dévot en grande robe crème violeur de femme. Vous, Imana d'aujourd'hui, Imana Leblanc que l'on a saisi à je ne sais quel cyclone et qui me déchirez en noir, écoutez ma prière, la dernière.* (pp. 40-41)

Imana Lenoir est la conception que l'auteur fait de la représentation de l'Etre suprême chez les Rwandais, c'est-à-dire celui qui « *était sagesse et générosité* » et qui n'avait pas besoin de cathédrale ni encens pour être vénéré. Cet Imana d'autrefois est opposé à Imana d'aujourd'hui dont l'auteur semble ne pas vouloir reconnaître les origines. Pourtant, la suite du texte, à la page 41, ignore complètement l'emploi du xénisme Imana au profit du mot français Dieu :

> *- Eh oui ! Qu'à cela ne tienne, le jour de Dieu est un jour pas comme les autres, un jour saint et nous sommes la famille sainte.*
>
> *- Ô Dieu, j'ai eu tort de croire que vous pouviez nous sortir de coups fourrés.*

Le terme Imana réapparaît à la page 107 où l'écrivain s'évertue à donner des explications philosophiques à travers la conversation un peu tendue entre Muyango et un prêtre noir de la congrégation des pères blancs :

> *- ... Si tu veux savoir si j'ai de l'espérance, c'est oui ! J'ai une foi. Je crois en Imana ; mais cela ne regarde que moi.*
> *- Hélas ! il y a Imana et Imana. Vous disiez Imana pour désigner ce que vous adoriez avant le christianisme. Et maintenant vous dites encore Imana au sein de l'Eglise. Le dieu chrétien n'est pas Imana nécessairement.*
> *- Comment Dieu peut-il être chrétien ?*
> *- Je veux parler de la conception chrétienne de Dieu.*
> *- Dieu est Dieu et les prophètes sont des portes d'accès à la spiritualité. Il ne faut pas tout confondre.*
> *- Je veux parler de Christ.*
> *- Laissez-le tranquille ! Avec tout ce que vous lui avez fait dans ce pays ! Vous avez tué Christ un million de fois.*

Les personnages de Lamko refusent d'admettre l'équivalence entre Dieu et Imana. C'est du moins ce qu'exprime la phrase : « *il y a Imana et Imana.* » En effet, le premier désigne le dieu adoré avant l'introduction du christianisme au Rwanda ; le second est le dieu chrétien qui n'est pas nécessairement l'équivalent du premier, d'autant plus que, au départ, ils sont perçus différemment. Ce point de vue transparaît également dans *Murambi le livre des ossements*.

Diop écrit le xénisme Imana dans les caractères normaux et le reprend huit fois, sans véritablement l'expliquer. A la page 208, dans la phrase : « *Il pense que notre peuple a été trahi par Imana* », le lecteur qui voit pour la première fois ce mot ne peut pas deviner ce qu'il signifie. Le contexte peut-il lui permettre de s'en faire une idée ? La phrase est en fait une réplique de Gérard qui confie à Cornelius le point de vue de Siméon à propos de la religion. Le lecteur peut donc penser – pourquoi pas ? – que « Imana » est par exemple un personnage historique qui aurait trahi le peuple de Siméon ! En tout cas, le contexte ne suffit pas pour comprendre le sens de ce xénisme. À la page 214, le mot apparaît deux fois :

> - *Ils* [les missionnaires] *exigèrent que fût changé le nom d'Imana.*
>
> - *Je vous le dis, ne changez pas le nom d'Imana, le monde appartient à ceux qui donnent un nom à Dieu.*

Ces deux extraits traduisent la résistance du Mwami qui ne voulait pas la disparition du nom d'Imana afin de faire la place à « Dieu ». Ayant allégué quelques différences entre Imana et Dieu, les missionnaires le contraignirent à se soumettre à leurs exigences. Ceux qui avaient longtemps vu dans le Mwami « *la présence même de Dieu sur terre* » furent alors déçus : « *De voir leur dieu aller à la messe le dimanche causa un immense choc parmi ceux qui ne voulaient à aucun prix échanger Imana.* » (pp. 214-215).

À travers ses implorations chantées et accompagnées au son de la cithare, le vieux Siméon apostrophe Imana et lui demande la raison de sa colère qui serait bien à la base du malheur qui a frappé son pays :

> *Ah ! Imana tu m'étonnes, dis-moi ce qui t'a mis*
> *dans cette colère, Imana ! Tu as laissé*
> *tout ce sang se déverser*
> *sur les collines où tu venais te reposer le soir. Où*
> *passes-tu tes nuits*
> *à présent ? Ah ! Imana tu m'étonnes ! Dis-moi donc*
> *ce que je t'ai fait, je ne comprends pas ta colère !* (pp. 225-226)

En s'adressant directement à Imana, le vieux Siméon ne le considère pas comme un être suprême entouré de mystère ; il le prend plutôt pour quelqu'un de très proche avec lequel il communique régulièrement au point de le tutoyer.

Par ailleurs, la puissance d'Imana, dans ce roman, est parfois comparée à celle du Mwami. Celui-ci est également introduit dans le texte sans caractères spéciaux mais avec une majuscule à l'initiale. Le contexte permet de saisir immédiatement le sens du mot, comme par exemple à la page 213 :

> - *Il* [un Allemand] *avait demandé à être reçu par le Mwami à la cour royale de Nyanza.*
>
> - *Bientôt ils* [les missionnaires] *demandèrent au Mwami de se débarrasser du tambour Kalinga.*

Kalinga est le nom du tambour royal, symbole sacré du pouvoir du Mwami. Les missionnaires interdisent au roi de continuer « *à vénérer des objets* » au risque de voir son âme damnée et brûlée dans les flammes de l'enfer. Ils vont détruire ce tambour sous prétexte d'épargner le Mwami des mille souffrances de l'enfer. À la page 214, le xénisme Mwami est repris 5 fois

dans un contexte où le lecteur le découvre comme une autorité désemparée qui rappelle bien le personnage de La Grande Royale dans *L'Aventure ambiguë*. Malgré le soutien indéfectible de ses sujets (ceux qui refusent de se soumettre au « *nouveau dieu* » sont « *châtiés sans pitié* »), le « *Mwami récalcitrant* » est chassé par les étrangers qui le remplace par un autre, « *un jeune homme plein de vanité, qui* [prend] *l'habitude de se pavaner dans les rues de la cité royale de Nyanza pour faire admirer ses belles tenues* » :

> *Les étrangers chassèrent le Mwami récalcitrant et en mirent un autre à sa place. Pour la première fois de leur vie, les habitants du Rwanda virent un Mwami porter un casque, des bottes, une veste et des culottes.* (p. 214)

À la page 216, il est question de l'emploi du pluriel de ce xénisme : « *Depuis l'époque des Mwami, des inconnus nomment à la tête du pays des chefs qui leur sont dévoués.* » En kinyarwanda, le pluriel de « Mwami » est « Bami », comme par exemple celui de « musungu » qui devient « basungu » (chez Lamko). Aux yeux d'un lecteur rwandophone, le pluriel « les Mwami » est une incohérence. En effet, le déterminant est accordé au pluriel alors que le xénisme reste invariable. Sans doute Diop veut prouver son respect pour la règle d'accord des mots étrangers à la langue française : « […] *dans la mesure où les mots étrangers ne sont pas du tout intégrés au vocabulaire français, où ils constituent des sortes de citations* […]*, on peut accepter leur invariabilité ou, à la rigueur, leur pluriel exotique.*[738] » Or, Diop écrit le xénisme Mwami comme s'il était déjà intégré au vocabulaire français. Néanmoins, sur les neuf occurrences de l'expression, Diop n'indique aucune fois son équivalence en français. Cela ne semble pas indisposé le lecteur qui comprend le sens du mot à travers tous les contextes, comme par exemple dans ce passage où il apparaît pour la neuvième fois :

> *Enfant, j'ai joué à la cour du Mwami, fit Siméon. On faisait des concours de poèmes pour nos bien-aimées.* (p. 217)

Si la signification de ce xénisme Mwami n'est pas véritablement précisée dans le roman, d'autres sont expliqués, tel que *Ibuka* qui apparaît à la page 103 : « *Une association de rescapés, Ibuka, est en train de faire le décompte des morts à partir des crânes trouvés sur le site.* » Le mot est écrit dans les mêmes caractères que les autres mots du texte et son explication est en apposition.

Le xénisme Ibuka est employé aussi dans *La Phalène des collines* où il est répété huit fois à la page 206 dans l'extrait du poème rédigé par Muyango pour Pelouse :

---

[738].GREVISSE, M., *Op. cit.*, pp. 813-814.

> *«* Ibuka*, n'oublie pas les journées d'horreur, les courses-poursuites, l'angoisse de l'attente de la mort,* Ibuka*,*
> Ibuka*, n'oublie pas l'horreur, le viol de ta chair et de ton âme, les coups de serpette, ta sœur éventrée, ton bébé écrasé,* Ibuka*,*
> Ibuka*, n'oublie pas le silence lourd sans voix, le vide autour de toi,* Ibuka*,*
> Ibuka*, n'oublie pas, souviens-toi,* Ibuka*,*
> […] *»*.

La typographie du xénisme *Ibuka* est différente de celle des autres mots de l'extrait. La traduction se trouve en apposition. *Ibuka* signifie littéralement « souviens-toi ». L'emploi de la négation « n'oublie pas » crée une sorte d'insistance et de mise en garde contre l'oubli d'une horreur hors norme. La reprise anaphorique du xénisme *Ibuka* non seulement donne un rythme musical au poème mais aussi lui sert de leitmotiv.

Les xénismes qui apparaissent uniquement dans un roman sont également intéressants par leur mode d'insertion et par le sens que leur donnent les auteurs respectifs. Chez Monénembo, ils sont assez nombreux et variés. Nous avons relevé dans son roman neuf xénismes dont la majorité sont écrits en italique et expliqués très souvent en apposition, celle-ci précédée ou non d'un signe de ponctuation.

Les xénismes *itumba* et *igisoro* apparaissent dès la première page du roman dans une même phrase : « *À la saison des grandes pluies, que nous appelons* itumba*, j'avais l'habitude de l'y rejoindre pour chasser le rat palmiste et sculpter des jeux d'*igisoro *que nous allions vendre aux touristes.* » (p. 13) Monénembo n'a pas besoin de développer ses explications puisque le lecteur comprend d'emblée que « *itumba* » est une saison pluvieuse tandis que l' « *igisoro* » est un jeu (supposé être traditionnel).

On pourrait ajouter, en guise de complément, que l'*itumba* correspond à peu près à la période d'hiver. L'*igisoro* est sculpté en bois avec des mesures variant autour de trente sur cinquante centimètres, fait de trente-deux petites cavités (soit quatre fois huit) dans lesquelles les joueurs doivent poser des graines. Le jeu réservé à deux adversaires consiste, par des techniques ingénieuses, à faire circuler les graines dans les cavités de son compartiment et, selon les règles du jeu, à récupérer les graines de son adversaire. Chaque joueur dispose de trente-deux graines au début de la partie. Le perdant est celui qui n'en a plus assez pour continuer la partie. Ce jeu n'existe pas uniquement en Afrique centrale ; on le retrouve dans d'autres cultures avec presque la même appellation, comme par exemple au Cameroun où l'on parle du *kissoro*. Calixthe Beyala, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, emploie ce terme

comme s'il était déjà consacré par l'usage du français : « *Ateba a neuf ans. Elle joue au kissoro avec Moride*[739] ». Toutefois, il faut noter que les règles du jeu ne sont pas partout les mêmes. Le nombre de cavités varie également d'un pays à l'autre.

Le terme *itumba* est cité seulement à la page 50, et curieusement, avec la même explication, comme si le lecteur avait besoin qu'on lui rappelle à chaque fois le sens du mot :

> *Mon père Théoneste aimait plus que tout cette magnifique portion de l'année. Il était persuadé que l'*itumba *(ainsi appelle-t-on la grande saison des pluies dans notre langue, le kinyarwanda) n'avait pas seulement été prévue par les dieux pour laver la terre et arroser les plantes. Elle contribuait aussi à nettoyer les cœurs et à renouveler les liens entre les hommes. Ce devait être ça : l'*itumba *avait purifié mon âme et celle de Musinkôro pour nous réunir dans le feu d'une nouvelle parenté.*

La deuxième partie de cette citation est hautement symbolique. En effet, l'*itumba* représente à travers une image métaphorique la saison des pluies qui, en plus de laver la terre et arroser les plantes, nettoie les cœurs et purifie les âmes des hommes afin qu'ils puissent renouveler leurs liens.

Quant à l'*igisoro*, le xénisme revient une fois à la page 31, trois fois à la page 42 et une fois aux pages 50, 77 et 143 :

> - […] *le jeu de l'*igisoro *et les haricots au beurre rance.* (p. 31)
>
> - *Certains jouaient à l'*igisoro*, d'autres aux devinettes.* (p. 42)
>
> - *Incroyable, ce n'étaient plus seulement le jeu d'*igisoro*, mon lance-pierres et son harmonica qui nous liaient, c'était le sang de toute une filiation.* (p. 50)
> - *Comme avant, mon cousin Thaddée et moi, nous fabriquerons des jeux d'*igisoro *ainsi que des boucliers et des lances* […]. (p. 77)
>
> - *Le village continua de sarcler les carrés de patates, de jouer à l'*igisoro *et de soûler de bière de banane et de vin de palme.* (p. 143)

Partout où le xénisme *igisoro* est employé, il est étonnamment associé à la notion de « jeu », comme s'il fallait rappeler chaque fois au lecteur le sens du mot par le contexte.

Monénembo s'est suffisamment documenté car il a même tenu à introduire dans son roman des signifiants rares qui dénotent notamment une végétation équatoriale spécifique à la région des Grands Lacs. Aux pages 71 et 118, nous rencontrons respectivement les xénismes *umugnigna* et *imiyenzi* :

> - […] *la case où nous sommes nés est juste derrière, au milieu de ces arbres épineux que nous appelons* umugnigna.

[739].BEYALA, C., *Op. cit.*, p. 142.

> - *Avec une longue ficelle et cette résine qui brûle les yeux récoltée de l'arbre appelé* imiyenzi*, j'obtins un magnifique épervier qui avait l'air d'un vrai quand il était là-haut.*

Les deux mots sont bien traduits mais le problème se pose au niveau de l'orthographe (pour le premier) et de l'accord (pour les deux). Le digramme *gn* n'existe pas en kinyarwanda ; le son équivalent est produit par le digramme *ny* (comme par exemple dans *kinyarwanda !* On n'écrit pas pour autant *kignarwanda !*). Sans doute pour éviter à un lecteur non rwandophone des difficultés de prononciation du mot *umunyinya*, tel qu'il s'écrit en kinyarwanda, le romancier préfère une graphie qui arrangerait ce lecteur. En effet, celui-ci lirait aisément *umugnigna* comme il lit *igname, ignorer, signe*, etc. Il est tout à fait curieux de constater que le romancier songe à modifier l'orthographe d'un seul xénisme tout en se gardant d'harmoniser pour tous les autres mots locaux où l'on trouve ce digramme. Ainsi par exemple Nyamirambo qui est cité à la même page (71) aurait été écrit *Gnamirambo* !

Le problème de l'accord se pose au niveau de la construction de la phrase où transparaît une légère incohérence grammaticale : le mot *umugnigna* (le singulier) est censé se rapporter à « ces arbres », un nom qui se trouve au pluriel. La phrase cohérente serait : « […], *au milieu de ces arbres épineux que nous appelons* imignigna ». L'emploi d'un pluriel exotique n'est pas certes obligatoire mais il peut être utile dans la mesure où il intervient dans la construction logique de la phrase. Le même problème d'accord se pose avec le second xénisme et, cette fois-ci inversement car c'est le pluriel qui se rapporte au singulier. *Imiyenzi* est en fait le pluriel de *umuyenzi* ; or, l'auteur emploie ce pluriel exotique « *imiyenzi* » pour l'accorder avec un nom singulier « l'arbre ». La phrase logique serait : « […] *récoltée des arbres appelés* imiyenzi ».

Toujours à propos de la graphie, les xénismes *impegeri* et *umushagoro* tels qu'ils sont orthographiés, il s'agit bien des fautes de frappe ou peut-être d'une transcription erronée :

> - *Elle le dérangeait à n'importe quel moment pour lui demander la meilleure manière de faire pousser le haricot, de déterrer les ignames ou de préparer ce savoureux plat à base de graines de sorgho que nous appelons* impegeri. (p. 121)
>
> - *Manger un bon plat d'*umushagoro*, se soûler à sa guise et culbuter la femme que l'on aime sans que la justice s'en mêle !* (p. 137)

Dans le mot *impegeri*, il y a un oubli de la consonne *n* car en kinyarwanda il s'écrit : *impengeri*. La signification que Monénembo donne à ce xénisme est tout à fait exacte : on fait bouillir les graines de sorgho fraîchement récoltées dans de l'eau ; il s'agit d'un plat qui n'a

pas besoin d'assaisonnement pour être consommé. Le xénisme *umushagoro* est mal orthographié. Il s'agit d'*umushogoro*, un plat cependant dont la recette n'est pas précisée dans le roman. Ce sont des légumes à base de feuilles vertes de haricot cuits généralement avec des haricots secs.

Deux autres xénismes *umutsima* et *ubugari*, en rapport aussi avec l'alimentation (comme les deux précédents) sont introduits dans le texte selon le même mode d'insertion (les caractères italiques) mais la traduction du premier terme n'est pas exacte :

> *Il n'y avait pas mieux que lui pour apprécier l'*umutsima *(notre pâte de banane), le steak de zèbre et l'alcool de sorgho.* (p. 81)

L'explication, ou plutôt la traduction du xénisme *umutsima*, présentée ici entre parenthèses[740], est malheureusement incorrecte. On parle d'*umutsima* lorsqu'il s'agit de la pâte de sorgho, de blé ou parfois de maïs. La pâte de banane est appelée en kinyarwanda *inombe*. Par contre, le mot *ubugari* est correctement traduit, même si l'éloge fait à son égard à propos de sa consistance semble exagéré pour être vraisemblable :

> *Quand je demandais des grains de sorgho, j'étais sûr d'en avoir à sa prochaine visite ; de même que les haricots au beurre de vache ou l'*ubugari*, notre bonne pâte de manioc, si consistante, ma foi, que quand vous en prenez une bouchée vous pouvez survivre une semaine sans rien avaler de plus.* (p. 90)

Le dernier xénisme employé dans *L'Aîné des orphelins* concerne l'habillement traditionnel *inkindi* :

> *Elle s'apprêtait à rejoindre sa copine Suzanne à Kanzenzé pour confectionner des baudriers de perles et ces jupes en peau de serval que nous appelons* inkindi *quand le père Manolo lui rappela qu'il comptait sue elle pour le chœur du lendemain.* (pp. 76-77)

Inkindi est un vêtement qui ne se porte aujourd'hui que dans des cérémonies particulières ou pendant les grandes fêtes. Il est réservé aux danseuses et danseurs comme par exemple les *Intore*. En kinyarwanda, le mot *inkindi* n'a pas de forme particulière au pluriel ; il peut désigner le singulier ou le pluriel selon le contexte dans lequel il est employé.

Chez Monénembo, nous avons constaté que tous les xénismes sont écrits en italique avec une minuscule à l'initiale. Ils sont principalement expliqués en apposition ou par le

---

[740].« *Les parenthèses peuvent apporter des précisions utiles au lecteur, favorisant ainsi une meilleure compréhension* », dans POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 341. Toujours à propos du recours à l'explication des xénismes entre parenthèses, selon Samira Douider : « *Bien que les parenthèses créent une sorte de rupture dans la lecture, elles permettent de comprendre, tout en appréciant la beauté des langues africaines, le sens des mots inclus dans le récit* », dans DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 128.

contexte, sauf l'*umutsima* qui est expliqué entre parenthèses et *intore* qui est suivi d'un astérisque renvoyant à une note de bas de page.

Dans *Murambi le livre des ossements*, nous avons d'abord deux expressions reprises du kinyarwanda qui sont en fait des cris ou des slogans incendiaires des miliciens Interahamwe. L'expression « *Muhere iruhande* » se trouve entre les guillemets et est écrite en italique. Elle est traduite et expliquée par l'auteur :

> *Leurs hommes de paille ont réuni les généraux et commandants de l'armée. Ils ont prononcé les mots terribles :* « Muhere iruhande. » *Littéralement : « Commencez par un côté. » Quartier par quartier. Maison par maison. Ne dispersez pas vos forces dans les tueries désordonnées.* (p. 42)

De même, l'expression « *Tubatsembatsembe !* » est écrite en italique et se trouve entre les guillemets. Elle revient quatre fois dans le texte et elle n'est traduite qu'une fois :

> *-C'était si facile, avant, de crier avec la force du tonnerre :* « Tubatsembatsembe ! » *il faut les tuer tous !* (p. 32)

> *-Toute la nuit, nous jouerons avec nos machettes comme avec des épées au cri de* « Tubatsembatsembe ! ». (p. 36)

> *-Ils hurlaient en chœur de toute la force de leurs poumons :* « Tubatsembatsembe ! Tubatsembatsembe ! ». (p. 123)

À la page 197, le xénisme *muyaga*, écrit en italique, est expliqué au sens propre et figuré :

> *Il s'est calé sur sa chaise, a croisé ses doigts comme il le faisait souvent et a dit en se penchant vers moi : « Tout ceci n'est qu'un* muyaga*, Siméon… » Sais-tu ce qu'est un* muyaga*, Cornelius ?*
> *- C'est un mauvais vent, une période troublée mais passagère.*

Le xénisme *padri* connaît 5 occurrences. Dès son introduction dans le texte, le lecteur découvre la signification du mot par le contexte :

> *Puis vinrent les missionnaires. Au début, les* padri *se tinrent tranquilles. Ils passaient leurs journées dans la brousse.* (p. 213)

Le lecteur n'a pas besoin qu'on lui explique que les *padri* sont les missionnaires. Il le comprend par le contexte. Aux pages 214 et 215, ce xénisme apparaît dans les extraits suivants :

> *- Les* padri *les châtièrent sans pitié. Ils leur firent avaler de force les cauris sacrés mêlés à la confiture.* (p. 214)

> *- L'un des* padri *le frappa violemment à la poitrine.* (p. 214)

-*Quand les* padri *lui donnèrent une auto, il devient presque fou.* (p. 215)

- *Chaque jour qui passait était différent des autres. Les* padri *avaient gagné.* (p. 215)

Le mot *padri*, partout écrit en italique, est en fait une mimologie[741]. Selon Albert Gandonou, «[l]*es langues européennes sont en Afrique à l'origine d'un certain nombre de mots formés par imitation de ce que les indigènes analphabètes entendaient prononcer par les blancs ou les lettrés africains.* »[742] Il s'agit des mots formés par imitation approximative de la prononciation des mots venant de langues européennes. En effet, le mot *padri* vient du latin *pater*. La prononciation du kinyarwanda (*padri*) est le résultat d'un phénomène linguistique : l'assimilation[743] consonantique du *t* en *d*.

Dans *La Phalène des collines*, les xénismes provenant du kinyarwanda sont très variés. Nous les classons en sept catégories : elles concernent notamment la croyance (*muzimu* ou *bazimu*, *Lyangombe*), les loisirs et la danse (*inanga, imishayayo, imishagiriro, amashyi*), l'alimentation et les boissons (*issombe, gahusamyriango, uganda waragi, ikonje, rugwagwa, amata*), l'habitat (*urugo, mudugudu, kiyovu ya bakene, kiyovu ya bakire*), la faune et la flore (*umugimbe, umucaca, Irussine*), la justice (*gacaca*) et la formule de politesse (*Murakoze !*).

Le xénisme *muzimu* n'est que partiellement expliqué par le contexte : « […] *écarta le rideau multicolore de lainières plastiques tendu à l'entrée de ce sinistre endroit où j'habitais, moi, ma carcasse et moi invisible* muzimu. » (p. 22) Le lecteur apprend que le *muzimu* est un être invisible. À la page 29, il n'y a aucun élément nouveau pour lui permettre de comprendre parfaitement le sens du mot : « *Un* muzimu *n'éprouve aucun obstacle, aucune limite.* » Lorsqu'il est employé au pluriel, le xénisme apparaît dans le même contexte que le mot « *invisibles* » : « *Un miracle : sans doute un filet-secours tressé de mille mains invisibles de cent* bazimu. » (p. 32) Le terme n'est ni expliqué en apposition, ni entre parenthèses ; le lecteur doit se contenter de quelques éléments du contexte tels que « *invisible* » ou « *fantôme* » qui peuvent l'aider à avoir une certaine idée du xénisme : « *Coup classique de fantôme ! Moi,* muzimu *de Reine, je ne pouvais évidemment pas laisser enfermer ma carcasse dans une boîte noire, fut-elle celle de l'appareil photo Canon de ma nièce.* » (p. 111) À la fin du roman, le lecteur n'aura sans doute pas compris que le *muzimu* signifie ce que dans

[741]. « *Imitation de la voix humaine ou des locutions habituelles, de la prononciation d'une personne* », dans DUPRIEZ, B., *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984, p. 294.
[742].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 57.

certaines sociétés on appelle « le revenant », c'est-à-dire l'âme d'un mort qu'on imagine revenir de l'autre monde, avec l'intention de hanter l'esprit des vivants.

Le xénisme *Lyangombe* renvoie à un personnage historique légendaire à qui la tradition rwandaise a longtemps attribué des faits et des exploits surnaturels. Avant l'introduction du christianisme, une partie de la population le considérait comme une divinité et organisait régulièrement des cultes pour le vénérer. Actuellement, cette coutume a presque disparu. Le xénisme apparaît dans les contextes suivants :

> - *De toute façon, depuis les temps immémoriaux du règne de Lyangombe, l'adage l'avait déjà édicté :* […]. (p. 31)
>
> - *Et si donc l'acariâtre et méchante marâtre ne craint pas Lyangombe et n'offre même pas une goutte de sa bière qui déborde la cruche de l'assoiffé.* (p. 53)
>
> - *Mon homme fut un don de Lyangombe.* (p. 172)

L'insertion en caractères normaux et à trois reprises du xénisme Lyangombe dans le roman est faite d'une manière qui ne permet pas de saisir parfaitement le sens du mot pour un lecteur qui ne maîtrise pas l'histoire culturelle rwandaise.

Les xénismes *inanga, imishayayo, imishagiriro* et *amashyi* sont placés sous la même rubrique et dans le roman, ils apparaissent dans un même contexte, parfois partiellement expliqués ou carrément sans explication :

> *J'aurais été un tantinet moins sceptique s'il y avait aussi, proposés à cet éternel concert des anges, un sextuor d'*inanga*, un ballet de danseuses d'*imishayayo *et d'*imishagiriro. (p. 59)

Le sextuor d'*inanga* est un instrument traditionnel de musique à cordes comparable à la guitare. Il est communément appelé la cithare. *Imishayayo* et *imishagiriro* sont des rythmes de danse très doux et exécutés généralement par de jeunes filles ou des femmes. Ces xénismes sont davantage explicités par le contexte. Les pas de danse sont calqués à la gracieuseté de la vache : « *Moi, j'aime bien l'élégance de ces corps sublimes, ces sourires éclatants, ponctuant le geste de la grâce de la vache, le mouvement de balancier de ses cornes ou l'envol du pique-bœuf, éternel compagnon des bovidés !* » (p. 59).

Le xénisme *amashyi*, dans le contexte où il est utilisé, peut être observé comme un mot intrus dans une longue énumération des expressions renvoyant à un même champ sémantique : « *Pourquoi donc aller s'encorner dans un paradis sans tambour, ni* amashyi*, ni*

---

[743].« *L'assimilation est le phénomène par lequel un son communique une ou plusieurs de ses caractéristiques à un son du voisinage* », dans GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 32.

issombe*, ni thé, ni lait, ni haricot, ni bière de banane ?* » (p. 60) Le terme *amashyi* qui n'est pas ici expliqué signifie les applaudissements. Il précède un autre xénisme *issombe* que nous mettons dans la catégorie des aliments et des boissons. Ce mot apparaît également à la page 73 (où il est cette fois-ci écrit avec un accent aigu**)** : « *Elle distribue aux mangeurs de pâte de manioc à l'issombé, de l'eau tiède et citronnée pour se laver les mains.* » En kinyarwanda, le mot s'écrit avec un seul *s* (*isombe*) et désigne une alimentation à base de feuilles pilées de manioc.

Gahusamyriango, littéralement « ce qui unit les familles », fut d'abord un surnom donné à une marque de bière appelée *Primus* mais que finalement la brasserie a adopté comme second nom figurant même sur les maquettes des bouteilles. Toutefois, à la page 66, cette nuance ne se fait pas sentir car, tel que le xénisme est énoncé, on a l'impression qu'il s'agit d'une marque autre que la *Primus*, à moins que ce ne soit une sorte d'explication en apposition : « *Tous les soirs connaissent le même rituel : des légions d'adeptes assis en rond comme en adoration autour des bouteilles de* Gahusamyriango*, de Primus et autres* uganda waragi. » (pp. 65-66) Le terme réapparaît à la page 79 où il est écrit avec une orthographe différente : une minuscule à l'initiale et la consonne *s* devient *z*. L'auteur laisse cependant le lecteur comprendre par le contexte qu'il s'agit d'une bière : « *Pelouse s'exécute, lui offre une* gahuzamyriango *suintante de fraîcheur :* ikonje. » Lamko varie ainsi à sa guise l'orthographe de ce mot qui s'écrit normalement en kinyarwanda : *Gahuzamiryango*. Il procède par métathèse[744] en intervertissant les lettres *i* et *y*. La variation de la graphie en remplaçant la consonne *s* par *z* est peut-être une façon de rappeler au lecteur non rwandophone que ces deux lettres sont exploitées différemment en kinyarwanda.

Le xénisme qualificatif *ikonje* est placé en apposition de son explication dont il est séparée par une ponctuation (le double point). Il désigne littéralement une bière « fraîche ». C'est ce qui est d'ailleurs repris par le contexte à la page 114 : « *Le docteur Rugeru entre deux opérations chirurgicales vient se rafraîchir : « Une bière…* ikonje. » Le fait d'associer deux expressions, l'une en français (la bière) et l'autre en kinyarwanda (*ikonje*), séparées par des points de suspension, suscite la question de l'harmonie linguistique. En effet, si le français est considéré comme une langue de communication dans certains pays africains, il n'est pas cependant maîtrisé par tous les interlocuteurs, et le plus souvent, les échanges entre deux compatriotes se font dans leur langue maternelle ou locale. Ce qui fait que l'utilisation de la langue française comme langue d'expression dans les différents romans ne permet pas de

[744].« *Altération de l'écriture et de la prononciation d'un mot par suite de l'inversion d'une lettre ou d'un élément phonique* », dans POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 270.

prendre conscience de cette réalité. À partir de cet exemple, Lamko nous fait découvrir ce décalage linguistique qui, chez le lecteur, renforce par ailleurs l'illusion d'authenticité. L'insertion du xénisme *ikonje* de la « bouche » du protagoniste nommé le docteur Rugeru, apparaît comme une insistance authentique lancée au serveur du Café de la Muse. Samira Douider pense que souvent la langue utilisée par les protagonistes est un moyen de reconnaissance entre eux, mais aussi une sorte de complicité : « *L'utilisation du français entre deux compatriotes peut être soit un moyen de communiquer sans être compris par le plus grand nombre soit une manière de se signaler socialement.* »[745] Douider illustre son propos par un exemple pris dans le roman de la Guinéenne Mariama Kesso Diallo : « *Bonjour, je ne vous dérange pas, dit l'inconnue, en français car à présent elle est libre de s'exprimer dans la langue du blanc sans risquer de se faire repérer.* »[746] La narratrice souligne ainsi l'emploi de la langue étrangère ou au contraire le refus de l'utiliser afin de ne pas se faire remarquer.

L'expression *uganda waragi* (p. 66) désigne une liqueur de marque ougandaise tandis que le *rugwagwa* est une boisson alcoolique brassée de manière artisanale à partir des bananes mûres. Le xénisme apparaît aussi aux pages suivantes où il est partiellement expliqué en apposition :

> - *Parfois une gargoulette de* rugwagwa*, la bière de banane, attachée sur le dos, fait sauter son bouchon et attire une nuée de mouches, vrombissantes.* (p. 136)
>
> - *Et l'on dégusta le veau à la santé, l'ambroisie, un repas d'amarante et de lait baratté et l'on but à s'étourdir, la bière de sorgho, le nectar des dieux, l'hydromel, le* rugwagwa. (p. 174)

Le xénisme *amata* qui est employé à la page 148, est expliqué par le contexte : « *Impressionnant le nombre d'estaminets à l'enseigne* « amata » *! Ces lieux de vente de lait frais ou caillé rivalisent d'ingéniosité quant à l'enseigne.* »

En ce qui concerne les xénismes en rapport avec l'habitat, il faut d'abord préciser que le sens de l'*urugo* n'est compris que par le contexte :

> - *Epiphanie aurait voulu recommencer quelque chose d'autre : un petit* urugo *avec un homme qui lui servirait de compagnon et trois enfants orphelins en remplacement des siens.* (p. 68)
>
> - *«* […] *Mon* urugo *est aussi le tien. Je suis seule dans une grande maison habitée de fantômes. »* (p. 171)
>
> - *« Facile ! Vous vous levez le matin, vous bouchez hermétiquement toutes les moindres issues de l'*urugo*. Vous ouvrez la basse-cour.* […]. *»* (p. 175)

[745].DOUIDER, S., *Op. cit.*, pp. 140-141.
[746].DIALLO, M. K., *La Chance*, Paris, Ed. Moreux, 2000, p. 142.

Dans le premier exemple, l'auteur veut insinuer, par « le petit *urugo* », une famille ; autrement dit, après la perte de son mari, Epiphanie voudrait refaire sa vie en fondant un nouveau foyer où elle vivrait avec ses enfants orphelins et un homme qui lui servirait de compagnon. Dans le second, l'*urugo* connote un sens beaucoup plus matériel car il désigne la maison et toutes ses enceintes, la clôture y comprise. Enfin, dans le troisième exemple, le sens de l'*urugo* est très restreint car il désigne tout simplement dans ce contexte la clôture.

Ensuite, à propos du xénisme *mudugudu*, son explication est donnée en apposition : « *Pour aider à construire les* mudugudu*, ces villages aux toits identiques saupoudrés sur le flan des collines.* » (p. 162) Le terme *mudugudu* qui désigne les habitats regroupés ou les agglomérations, est ici accompagné d'un déterminant au pluriel et reste invariable. Pourtant, il a un pluriel en kinyarwanda (*midugudu*) qui pouvait bien convenir, comme cela est d'ailleurs le cas, par exemple, pour *muzimu→ bazimu, musungu→ basungu*, etc. Ainsi, la phrase aurait été beaucoup plus cohérente s'il avait écrit : « *Pour aider à construire les* midugudu*, ces villages aux toits…* ».

Toujours à propos de la graphie, le xénisme *Kiyovu ya bakene* devrait normalement s'écrire « *Kiyovu y'abakene* », c'est-à-dire le Kiyovu, quartier des pauvres et le *Kiyovu ya bakire* « *Kiyovu y'abakire* » ou le Kiyovu, quartier des riches. C'est cependant dans un langage vulgaire et injurieux que l'auteur présente ces deux quartiers :

> *Depuis ce maudit soir où certains galetteux du versant est de la colline de Kiyovu ont répandu de la chaux vive sur le béton gris de leur pigeonnier, la rumeur distingua un Kiyovu des gros culs d'un Kiyovu des mendigots, le* Kiyovu ya bakene.
> *Modestine vivait dans l'une de ces villas barbouillées de blanc, perchée comme un nid d'aigle royal sur la colline* Kiyovu ya bakire*, le Kiyovu des nantis.* (pp ; 128-129)

L'autre catégorie des xénismes concerne la faune et la flore. *Irussine* est le nom d'une vache appelée ainsi à cause de la couleur grise de son pelage :

> *- Le sabot d'Irussine la grise piétine nerveusement le sol.* […] *Irussine la grise se remet à brouter. Une épine s'est glissée dans la petite touffe d'herbe rousse que la vache vient d'arracher au sol.* (p. 181)

> *- Le veau d'Irussine la grise secoue de son mufle les mamelles de sa mère sans succès. Il ponctue sa désolation de meuglements plaintifs.* (p. 182)

Par le contexte, le lecteur comprend immédiatement que *Irussine* est une vache. Soulignons que l'auteur ne l'écrit même pas en italique. Il introduit ce xénisme dans son texte comme s'il

s'agissait tout à fait d'un nom propre. En doublant la consonne *s*, l'auteur attire l'attention du lecteur sur la prononciation du mot qui, normalement en kinyarwanda s'écrit avec un seul *s*. Quant à la particule *I* à l'initiale du mot, elle est en quelque sorte inutile puisque, même en kinyarwanda, elle n'existe pas. On écrit « Rusine » pour désigner toutes les vaches au pelage de cette couleur.

L'*umugimbe* n'est pas expliqué dans le texte mais le lecteur peut deviner par le contexte qu'il s'agit d'un arbre à sève : « *Alors le Nègre mort mais qui continue de rôder vous entendait et vous répondait à travers les viscères du poussin sacrifié ou les bouts de bois recouverts de sève d'*umugimbe*, les jetons faits de calebasses taillées ou encore l'eau de la calebasse de divination.* » (p. 55)

Le xénisme *umucaca* n'est pas expliqué. En tout cas, un lecteur non rwandophone ne saurait deviner que l'écrivain parle d'une sorte d'herbe fine et tendre sur laquelle on peut aisément s'étendre : « *Je sors promptement de l'eau et je m'étends sur l'*umucaca. » (p. 173) Or, on ne s'étend pas nécessairement sur l'herbe ! En lisant pour la première fois ce terme d'*umucaca* - qui se prononce /umutchatcha/ comme dans Tchad ! - le lecteur peut s'imaginer par exemple qu'il s'agit du sable (qui se traduit par *umusenyi* ou *umucanga*), d'autant plus que, selon le contexte, le personnage indique bien qu'il sort de l'eau pour s'étendre. Rien n'empêche également au lecteur de penser que l'auteur veut parler d'une serviette de toilette sur laquelle ce narrateur s'étend après sa sortie de l'eau ! De toutes les façons, le contexte ne suffit pas pour éclairer le lecteur quant au sens du mot *umucaca*.

À la page 137, Lamko introduit le xénisme *gacaca* qui est en rapport avec la justice : « *En attendant le* gacaca*, la séance tribunal-catharsis qui libérera leur langue et leur cœur du poids du remords et de la culpabilité* ». L'explication se trouve ainsi placée en apposition. Le terme est d'inspiration traditionnelle et désigne la juridiction populaire et transparente où l'accusé est confronté soit à la victime, soit au témoin, séance tenante, afin de trancher les litiges. Actuellement, le *gacaca* est une institution où la participation de la population est primordiale dans le jugement des génocidaires.

Enfin, la formule de politesse « *Murakoze !* », à la page 40 n'est pas traduite : « *Imana aime le don de soi, les cœurs larges et soumis. Murakoze!* » Il s'agit de la formule de remerciements qui signifie littéralement : Merci !

L'étude des xénismes venant du kinyarwanda nous aura permis d'attirer l'attention sur la question de savoir comment certains termes empruntés à cette langue doivent être considérés dans un texte français du point de vue de la structure (mode d'insertion et explication) et de la grammaire (problème d'accord). Cependant, nous venons de constater

que parfois l'accord se fait par rapport à la langue d'origine du mot, et que, dans plusieurs cas, l'accord n'est pas accompli car le xénisme conserve un genre neutre, quand bien même la construction cohérente l'exige. Nous avons relevé en effet des cas où le xénisme conserve le singulier de la langue d'emprunt alors que le déterminant ou l'adjectif qui l'accompagne est au pluriel ou vice-versa. Il nous semble que du fait de la typographie très souvent en italique, cette neutralité est justifiée, comme le stipule d'ailleurs *Le Bon usage*.

Les emprunts aux autres langues dans les trois romans sont variés et moins récurrents que les emprunts au kinyarwanda. Ils viennent essentiellement des langues européennes comme l'anglais, l'italien, l'espagnol, le portugais, le latin, le grec, etc. mais aussi des langues africaines telle que le (ki)-swahili, des langues indiennes et de l'arabe. Ils sont beaucoup plus fréquents chez Lamko et Monénembo et apparaissent en petit nombre chez Diop.

2.3.1.3.2.2. Les Xénismes venant d'autres langues

Ce qui frappe d'emblée dans les romans de notre corpus, c'est la présence des termes très variés appartenant à plusieurs langues, surtout dans les textes de Monénembo et Lamko. Nous les avons identifiés selon leur nature, l'origine, les modes d'insertion et parfois en précisant le sens de certaines expressions étrangères - supposées nouvelles pour le lecteur - et introduites par les auteurs sans les expliquer. Un autre fait marquant concerne les emprunts d'origine européenne : ils sont presque tous « *écrits dans le strict respect de leurs alphabets respectifs* »[747]. Quant aux autres mots d'origine africaine ou non, ils subissent des variations orthographiques, comme par exemple, *maracudja* (MLO, p. 67), mot local d'origine swahili qui s'écrit communément *marakuja* ou l'expression arabe *Allah hu Akbar* (PC, p. 148) qui peut s'orthographier aussi *Allahou Akbar*[748]. Si les emprunts venant des langues européennes ne sont pas variables quant à l'orthographe, c'est principalement parce qu'ils sont reconnus par l'usage de la langue française qui les a même intégrés dans les dictionnaires.

Les emprunts les plus fréquents sont d'origine anglaise. En effet, l'anglais se taille la part du lion avec 36 mots et expressions dans *La Phalène des collines* et 6 dans *L'Aîné des orphelins*. La plupart de ces mots sont introduits dans le texte français en caractères romains (c'est le caractère ordinaire) [749] et quelques-uns en caractères italiques. Selon Grevisse, « *Les caractères italiques servent : soit à indiquer que les mots sont employés avec une valeur*

[747].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 65.
[748].SOCE, Ousmane, *Karim*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1935, p. 40.
[749].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 87.

différente de leur valeur ordinaire ; - soit à marquer que le scripteur ne les reprend pas à son compte ; - soit à attirer l'attention sur leur importance. »[750] Les différentes valeurs de l'emploi des caractères italiques sont suffisamment exploitées dans les romans. Considérons dans un premier temps les emprunts d'origine anglaise chez Lamko.

Le premier mot apparaît à la page 23, dans ce passage : « *Lui était bien luné : j'avais décidé d'attiédir ma colère sinon je lui aurais envoyé une guêpe ou une abeille opérer un looping, un tour piqué, rageur dans sa grande narine velue de* musungu *adipeux !* ». Le terme *looping* est expliqué en apposition : un tour piqué. Il s'agit d'un emploi métaphorique qui fait allusion l'exercice de voltige aérienne consistant à faire une boucle dans un plan vertical.

À la page 24, nous lisons : « *J'avais rendu hommage à ceux des braves qui écrasaient une larme et partageaient dans les méandres de leur cœur groggy un petit bout de ma douleur.* » L'adjectif *groggy* est employé dans cette phrase au sens familier que lui prête la langue française : étourdi, assommé par un choc physique ou moral. Le mot a acquis ce sens suite au phénomène linguistique que Grevisse appelle « l'adaptation » : « *Du point de vue sémantique, on emprunte ordinairement un seul des sens de la langue donneuse, et, si le mot y a un sens très général, il est particularisé dans la langue emprunteuse :* Building *en anglais désigne un bâtiment quelconque ; en français, un bâtiment à nombreux étages.* »[751] *Groggy* se dit, en effet, d'un boxeur qui a perdu conscience pendant quelques instants, mais qui tient encore debout. C'est le sens de la langue donneuse adopté par la langue emprunteuse, c'est-à-dire le fait de perdre connaissance momentanément.

Les seuls emprunts en rapport avec l'habillement apparaissent à la page 25 :

> *Pétulante, la visiteuse : un corps sans hypocrisie, une nymphe des magazines de mode, échappée des écuries Rabane. Blue-jean moulant, T-shirt couleur café triste, foulard teinture auburn finement noué à la scout, la croupe en amphore du mannequin parfaitement moulée.*

L'expression « *écuries Rabane* » désigne par métaphore, toutes les entreprises portant la même marque Rabane[752]. L'expression « *Paco Rabane* » est d'ailleurs reprise à la page 149 : « *C'était il y a quelque deux ans, elle défilait pour Paco Rabane. Grande soirée mondaine dans les jardins de l'ACCT.* »

Les termes *blue-jean* et *T-shirt* sont d'origine anglo-américaine. Consacrés par l'usage courant, ils sont soumis aux règles d'accord, notamment au pluriel : « *Le Conseil supérieur*

---

[750].*Ibidem.*, p. 88.
[751].*Ibidem.*, p. 190.
[752].Rabane (Francisco Rabane da Cuervo, dit Paco), grand couturier espagnol né en 1934. Depuis l'ouverture (1967) de sa maison de couture, à Paris, il a expérimenté des matières nouvelles, textiles ou non (rondelles de plastique, non-tissé, maille métallique, etc.).

conseille d'agglutiner les composés ou locutions empruntés aux langues étrangères et par conséquent de leur donner le pluriel habituel : Des aprioris, des exvotos, des facsimilés, des statuquos, des vadémécums ; des blackouts, des bluejeans, des cowboys, des harakiris, des hotdogs, des ossobucos, des stripteases, etc. »[753]

Par contre, l'adjectif *auburn* reste invariable, même si, au départ, le mot existait déjà dans l'ancien français : *auborne*. Ce genre de phénomène est ce que Michel Pourgeoise appelle « les emprunts réciproques »[754] : il s'agit des mots qui font l'aller et retour d'une langue à l'autre (parfois) en changeant de sens. L'expression *auburn* se dit généralement de cheveux d'un brun tirant légèrement sue le roux.

Notons aussi que *scout* est un emprunt de l'anglais. L'expression *noué à la scout* renferme une nuance elliptique (: *noué à la manière scoute/ des scouts*). Le mot est ici employé comme un adjectif substantivé. Selon Maurice Grevisse, les noms ou syntagmes nominaux employés adjectivement restent invariables : « *Dans certains cas, les usagers sentent ces emplois comme des réductions syntaxiques. Les éléments en cause, qui ne sont pris ni comme de vrais adjectifs ni comme des appositions sont laissés invariables.* »[755] Néanmoins, l'adjectivation peut être complète et dans ce cas les mots varient. Nous illustrons ce propos par un exemple tiré dans Barthes (*Mythologies*, p. 65) : « *On est en pleine civilisation* scoute. »[756]

Dans la phrase « *Un cri déchirant scotcha le guide* » (p. 28), le verbe *scotcher* a une origine anglaise ou écossaise (*scotch* : whisky écossais et *scotch* : ruban adhésif transparent). C'est à partir de ce second sens qu'on a créé le verbe *scotcher*, c'est-à-dire, coller avec du scotch. L'usage emploie souvent la forme adjectivale (*scotché*) au sens familier pour qualifier quelqu'un qui est accaparé par quelque chose au point de ne pouvoir s'en détacher.

À la page 30, la tirade où le narrateur décrit l'attitude de Védaste, le guide face aux « *hôtes-visiteurs de l'église-cimetière-musée* » (p. 24), se termine des expressions empruntées à l'anglais : « *L'effet fut immédiat : le guide, mon fidèle compagnon d'infortune, perturbé et profondément désaeçonné, bourdonna, s'empêtra dans des excuses répétées, perdant le fil des idées dans les méandres de précieuses circonlocutions* politically correct and socialy clean. » Ces expressions que l'auteur qualifie lui-même de « *précieuses circonlocutions* », littéralement, [politiquement correctes et socialement soignées] sont écrites en italique comme s'il s'agissait d'une citation, ou comme s'il voulait « *attirer l'attention sur leur*

[753].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 812.
[754].POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 181.
[755].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 845.
[756].*Ibidem.*, p. 845.

importance »[757]. Le terme *clean* est par ailleurs consacré par l'usage. Voici ce que *Le Petit Larousse* écrit : (mot anglais : *propre*) *familier*, anglicisme. Se dit notamment d'un style de décoration, d'un genre d'élégance vestimentaire nets, sans surcharge.

À la page suivante, le mot *speech* est parfaitement intégré dans la langue française : « *Je ne pouvais plus tolérer un speech adapté, trafiqué, mièvre solo auquel je trouvais un air de contrebande et de requiem.* » (p. 31) Écrit en caractère ordinaire, *speech* est cependant employé au sens familier pour désigner un petit discours de circonstance. Il peut s'accorder dans la langue donneuse (*speeches*) ou dans la langue emprunteuse (*speechs*).

L'expression *fast-food*, à la page 40 n'est pas écrite en italique parce qu'elle est en quelque sorte reconnue par l'usage et conserve dans la langue française le sens anglo-américain : nourriture rapide. *Le Petit Larousse* définit le *fast-food* comme un type de restauration fondé sur la distribution, à toute heure et pour un prix modique, de quelques produits dont la préparation est entièrement automatisée et qui peuvent être consommée sur place ou emportés sous emballage. Au fait, il s'est produit un phénomène que Michel Pourgeoise appelle « *le transfert direct* »[758], c'est-à-dire, lorsqu'un mot s'implante dans le français sans modification graphique, ni sémantique. Toutefois, il est recommandé officiellement d'utiliser l'expression française *restauration rapide* à la place de *fast-food*.

À la page 59, l'adjectif invariable *soft* a conservé, quelque peu, le sens de la langue d'origine pour qualifier ce qui est « doux ». On l'emploie couramment au sens familier et désigne ce qui est relativement édulcoré, qui ne peut choquer :

> *Je reprends ma randonnée. Légers battements d'ailes. Suspension. Voltige. Cabotinage. Vol d'agrément. Très soft battements d'ailes. En attendant que la grosse Prado noire surgisse de derrière la colline*.

Le contexte permet de saisir rapidement le sens du mot, notamment par l'emploi de l'adjectif *légers*. La phalène, narratrice, décrit la douceur qui provient des battements légers de ses ailes. Par ailleurs, l'usage lui confère une autre signification qui n'a aucun rapport avec la précédente. Dans le domaine du cinéma, il s'agit d'un film érotique où les relations sexuelles sont simulées. Enfin, en informatique, c'est la forme même abrégée de *software*.

Le terme *driver* qui apparaît trois fois dans le roman est chaque fois écrit en italique :

> - *Le* driver *l'entend, lui murmure : « Ici, elle* [l'eau de la rivière Nyabarongo] *a eu ses menstrues, elle a rejeté la vie. »* (p. 63)

[757].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 88.
[758].POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 180.

> - *Le* driver *vient la rejoindre sur les injonctions du* musungu *aux bajoues d'opulence et l'entraîne vers le véhicule.* (p. 65)
>
> - *La vue de l'accident sort le* driver *de sa torpeur, mobilise davantage son attention.* (p. 115)

Le fait d'écrire le mot *driver* en caractères italiques permet à l'auteur d'attirer l'attention du lecteur sur son emploi particulier. Il est inséré dans le texte comme si le narrateur le reprenait d'un certain usage qui le préfère, par consensus, au mot français *chauffeur*, un usage que ce narrateur ne voudrait pas cautionner. Lors du « transfert direct », le mot a été altéré sémantiquement car la langue française confère au mot *driver* deux sens qui n'ont rien à voir avec la conduite d'un véhicule. Le premier sens est en rapport avec le sport : au golf, *driver* se dit d'abord d'un club avec lequel on exécute le drive (coup de longue distance donné au départ d'un trou) ; ensuite, *driver* désigne un jockey d'un sulky, en trot attelé. Le second sens concerne l'informatique : c'est un logiciel qui gère le fonctionnement d'un périphérique particulier et lui permet d'échanger des données avec d'autres matériels.

L'expression *script-girl* apparaît elle aussi trois fois et est écrite en italique :

> - *Le* musungu *aux bajoues d'opulence hésite quant à attirer l'attention de sa* script-girl *sur l'insuffisance de lumière, le crépuscule mordant toutes les plages d'éclaircie dans le ciel.* (p. 63)
>
> - *La* script-girl*, pourtant objet d'attention de tous, se sent brusquement solitaire et fébrile, secouée dans son corps qu'elle ne contrôle plus.* (p. 124)
>
> - *Il fallait que Pelouse jouât à la parfaite* script-girl*, qu'elle fût de tous les voyages du groupe à travers le territoire.* (p. 140)

La *script-girl* dont il est ici question est Pelouse. Le fait d'écrire cette expression en italique alors qu'elle est déjà intégrée dans la langue française laisse penser qu'il s'agit d'une allusion métaphorique. En effet, le rôle attribué à Pelouse pour accompagner « *une délégation d'enquêteurs sur le génocide au Rwanda* » (p. 195), ressemble bien au rôle de la *script-girl* au cinéma. Grevisse souligne que « *les dictionnaires récents prévoient l'utilisation au masculin de* scripte*, francisation de* script *(réduction de* script-girl*)* »[759].

Dans la phrase « Anyway*, rien de neuf sous les équinoxes et les solstices* » (p. 66), le mot *anyway* (en tout cas, de toute façon), écrit en italique, est introduit dans le texte comme une citation. C'est un emprunt qui n'est pas encore reconnu par l'usage courant. Parfois l'auteur utilise ce genre d'expression pour donner l'impression que son narrateur vit dans un

[759].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 759.

contexte de bilinguisme où il a des possibilités de choisir ses mots dans l'une ou l'autre langue.

Le mot *corner* (p. 67) est aussi écrit en italique parce que Lamko l'utilise dans le sens de la langue donneuse alors que la langue emprunteuse lui a réservé un autre : « *Les effluves des fleurs d'eucalyptus alentour viennent de temps à autre balayer les bouffées nauséabondes expirées par la sentine juste dans le* corner*, vers les bas-fonds.* » Le terme *corner* désigne dans cette phrase *le coin*, comme en anglais. Mais en français, le mot a subi, lors de son transfert, une altération phonétique et sémantique : un *corner* est, au football, une faute commise par un joueur qui envoie le ballon en dehors du but et derrière la ligne de but de son équipe ; un coup franc botté du coin de terrain le plus proche à cette occasion.

Même si le mot *twist* est écrit en italique, il est bien reconnu par l'usage courant : « *Le sol se fout de vous en se dérobant de dessous vos pieds qui dansent le* twist *sans musique.* » (p. 71) Le mot connaît un transfert direct sans altération phonétique ni sémantique. *Le Petit Larousse* le définit en ces termes : (de l'anglais, *to twist*, tordre). Danse d'origine américaine, exécutée individuellement, en ondulant des hanches et en déplaçant latéralement les genoux, en vogue au début des années 1960.

Le mot *dreads* est partiellement expliqué par le contexte : « *N'ayez pas peur de mes cheveux ! Même les poux adorent mes* dreads*. Je ne suis pas rasta.* » (p. 76) Il s'agit de la coiffure des rastas, souvent mal entretenue ; d'où la présence des poux dans ces sortes de tresses. Le mot est écrit en italique parce que l'auteur l'a en fait abrégé. L'expression originale, consacrée par l'usage est *dreadlocks*, qui signifie : petites nattes, parfois entrelacées de perles, constituant la coiffure traditionnelle des rastas.

À la page 84, nous avons le mot composé *garden-party* : « *En substance, une garden-party est donnée en l'honneur du nouvel ambassadeur Dupond.* » L'expression connaît un transfert direct sans altération morphologique ni sémantique et peut s'accorder soit en français (des *garden-partys*), soit en anglais (des *garden-parties*). Il désigne une fête ou une réception mondaine donnée dans un jardin, un parc.

Les termes *teasing* (aguiche), *warming-up* (alarme), à la page 85 et *sponsoring* (parrainage), *found-raising* (collecte de fonds), *lobbying* (pression), à la page 86, sont tous écrits en italique. L'auteur les utilise comme si lui-même les empruntait à un certain langage. Le contexte dans lequel ils sont introduits dans le texte ne permet pas aisément de saisir les différentes nuances de sens :

> - *Où est donc le peuple qui doit vous applaudir ? Quel peuple de tarés ! nonchalance, retard, indiscipline, déconcentration. Du* teasing*, du* warming-up *et que ça saute ! Coups de fouet en didascalie, s'il vous plaît.* (p. 85)
>
> - Sponsoring, found-raising, lobbying. *Ca c'est mon job. Je te communique par prospectus, affiches, revues, canards, radio, télé, internet ; je te fabrique une gueule présentable et je réussis pour toi la dissuasion des récalcitrants ; mais… mais en contrepartie, aboule le… truc.* (p. 86)

À propos de tels emprunts qui entrent parfois dans la langue française par « *pur snobisme* », Michel Pourgeoise nous met en garde :

> *Beaucoup de termes nouveaux sont souvent introduits par pur snobisme. Il faut leur faire la guerre surtout lorsque nous disposons des termes français équivalents. Certains de ces termes envahissent déjà nos dictionnaires :* discount, eye-liner, leasing, marketing, sponsor.[760]

Cependant il se montre rassurant car, dit-il, on n'a pas à s'effrayer outre mesure puisque la langue fera elle-même son élimination pour n'intégrer (selon ses propres lois) que les termes qui seront réellement consacrés par l'usage.

Il en est de même des termes *photoshop* (aux pages 110 et 193) et *shops* (à la page 199) écrits en italique, probablement repris par l'auteur pour les avoir lus à l'entrée soit des studios, soit des magasins :

> - *Et pourtant elle avait tenu à assister personnellement le Coréen de Magic Photo, l'unique* photoshop *recommandé par tous.* (p. 110)
>
> - *Hier j'ai longuement observé l'Immeuble aux trois cents identités. L'authentique Centre des affaires… le Rubangura ! Quincaillerie, maroquinerie, poterie, salon de coiffure, salon de couture, ébénisterie, blanchisserie, serrurerie, plomberie, bijouterie, horlogerie, épicerie, charcuterie,* photoshop, *menuiserie, tannerie.* (p. 193)
>
> - *De tous les métiers qu'elle avait exercés pour payer ses études à Paris, son passage dans les* shops *de beauté Yves Rocher l'avait le plus enchantée. Elle avait d'abord été vendeuse au* shop *du métro République, puis promue aide-esthéticienne dans un salon du XX^e^ arrondissement où elle attirait de nombreux « mecs solitaires » qui venaient se faire tailler les ongles, curer les narines.* (p. 149)

Par contre, l'orthographe du mot *speakerine* (p. 88) en caractères normaux prouve déjà qu'il est consacré par l'usage, d'autant plus qu'il varie en genre et en nombre : « *Je lui apparais sous la forme d'une speakerine sur un immense écran de téléviseur, resplendissante*

[760].POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 181.

de jeunesse et de beauté au milieu d'une lumière féerique. » Le français admet un *speaker* (annonceur) et une *speakerine* (annonceuse) à la radio, à la télévision.

L'expression *and so… and so* est insérée dans le texte, à la fin d'une longue énumération : « *Hier à l'Agence d'embauche on lui a dit qu'il y a une série de postes d'emploi mais pour intellectuels : consultants sociologues, économistes, juristes, politologues,* et caetera*, qui savent parler non seulement les langues locales mais aussi français, anglais, espagnol, portugais, japonais, chinois* and so… and so. » (p. 145) L'auteur évite ainsi de reprendre l'expression *et caetera*, déjà utilisée dans le paragraphe précédent. En introduisant l'expression anglaise *and so… and so*, l'auteur voudrait sans doute aussi illustrer son propos en empruntant à l'une des langues citées.

Le mot composé *story board* est écrit en italique sans trait d'union : « *Il rédigea le* story board *à la va-vite.* » (p. 151) *Le Petit Larousse* qui considère par ailleurs ce mot pour un anglicisme déconseillé, l'orthographie avec un trait d'union. *Story-board* est, d'après dictionnaire, une suite de dessins correspondant chacun à un plan et permettant, lors de la préparation d'un film, de visualiser le découpage. Lamko essaie d'expliquer le mot et propose la définition tirée du *Fondu enchaîné* :

> *(*Story board. *Il ne s'agit pas de simple synopsis, ni de continuité dialoguée. Le découpage technique se fera plus tard. Ceci est juste pour faire de la digression. Le récit a parfois besoin qu'on s'échappe, qu'on s'égare, qu'on enchâsse d'autres bavardages).* (p. 152)

Le Petit Larousse précise que *scénarimage* est le terme recommandé officiellement.

À la page 157, le mot *coach* écrit en italique est expliqué par le contexte :

> *Pelouse avait pensé à une histoire de séduction bête. Mais dès le lendemain, elle reçut de Peret une copie du scénario accompagnée d'une lettre dans laquelle il souhaitait à nouveau qu'elle jouât le rôle de la ravissante villageoise et en cas de refus, elle pourrait toutefois être associée au projet, conduire l'équipe comme directrice de prod', être* coach.

Le mot *coach* est déjà bien intégré dans la langue française et son transfert direct n'a pas altéré le sens de la langue d'origine. L'expression se dit d'une personne qui entraîne une équipe, un sportif de haut niveau. L'accord peut se faire en français (*coachs*) ou en anglais (*coaches*).

L'expression *talkie-walkie*, écrite en caractère ordinaire, a été adoptée par l'usage courant :

> *J'imite le hululement d'un hibou sur le toit de la maison. Le colonel tend l'oreille. Je déclenche le talkie-walkie posé sur son oreiller.* (pp. 165-166)

Le terme *talkie-walkie* est formé à partir de deux verbes : *to talk*, parler, et *to walk*, marcher. Il désigne un petit appareil de radio émetteur et récepteur, de faible portée.

Lamko écrit l'expression *brain storming* en italique et en deux mots. Le sens du mot est en quelque sorte explicité par le contexte :

> *Fred R. veut composer une chanson sur la vie. Ce sera l'hymne des guérilleros. Il se fait un* brain storming*. Arpenter les mots, débroussailler le champ lexical support de la pensée.* (pp. 179-180)

L'auteur fait une très longue accumulation (de soixante-trois mots !) pour constituer le champ lexical ou le *brain storming* de la chanson de Fred R. : « *sexe, matrice, volcan, lac, origine, racine, source, chevelure, eau, séminale, naissance, avortement, enfantement, copulation, déchirure, vache, lait, aigrette, vallée, sein, collines, profondeur, gésine, germe, embryon, fœtus, kyste, œuf, graine, semence, sperme, spore, brandon, ferment, levain, mise à bas, parturition, génération, gravidité, grossesse, prégnation, gésine, genèse, production, vagin, vulve, lèvre, bâtardise, frivolité, légèreté, putasserie, déchirure, coupure, déchiqueture, éraillure, entaille, hachure, entaillure, mise en charpie, taillader, dépecer, fente, fissuration, infubler…* » (p. 180) On remarque cependant que certains mots sont répétés, notamment : *déchirure* et *gésine*. En ce qui concerne l'orthographe de cette expression, *Le Petit Larousse* l'écrit en un seul mot : *brainstorming* (mot anglo-américain) est le fait de chercher les idées originales dans un groupe, par la libre expression, sur un sujet donné, de tout ce qui vient à l'esprit de chacun. Le dictionnaire recommande d'utiliser officiellement le terme *remue-méninges* à la place de *brainstorming*.

À la page 191, Lamko associe l'anglais et le latin dans une même phrase : « *But in vino veritas !* » La phrase est écrite en italique parce qu'il s'agit d'une citation, c'est-à-dire que l'auteur (le scripteur) « *ne les reprend pas à son compte* »[761]. La conjonction d'opposition *but* (mais) introduit cependant la locution latine pour marquer une précision. *In vino veritas*, littéralement, *la vérité dans le vin*, est une locution souvent employée pour justifier que l'homme est expansif quand il a bu du vin : la vérité, qu'il ne dirait pas à jeun, lui échappe alors. On dit aussi que « la bière délie la langue obstinée ». Toutefois, l'auteur pouvait bien utiliser la conjonction latine *sed* (à la place du mot anglais *but*) pour introduire cette locution, afin d'éviter la superposition des langues qui peut susciter des confusions au lecteur.

L'expression *no man's land* est écrite en italique et l'auteur tente de l'expliquer par le contexte :

> *Hall de l'aéroport. Espace zéro. Lieu d'interface sans identité. Puisque* no man's land. (p. 204)

Le mot *no man's land* (littéralement : terre d'aucun homme) reste invariable. *Le Petit Larousse* propose deux définitions qui sont néanmoins dans un même champ sémantique. Il désigne d'abord un territoire inoccupé entre les premières lignes de deux belligérants. Il signifie ensuite la zone complètement dévastée, abandonnée. Précisons aussi que le mot *hall* est un emprunt à l'anglais. Ce terme est transféré en français sans altération de sens et désigne une salle de grandes dimensions servant d'accès.

Enfin, Lamko emploie le mot composé *call-girl* mais la description qu'il fait des hôtesses de l'air est aussi flatteuse que caricaturale :

> *Pas drôle ce qu'on fait psalmodier aux hôtesses ! Bien articuler, chantonner, imprimer une courbe mélodique conventionnelle aux âneries que l'on radote. L'artiste qui débite ces insanités (puisqu'on ne les comprend jamais) est une* call-girl *d'une saisissante beauté. On l'a choisie élégante, charmante et coquette, 180 centimètres, teint clair, cheveux lisses, rouge à lèvres, bagues en or aux cinq doigts de la main gauche, saphir sur gourmette, chaînon étincelant autour du cou. Le paradoxe entre la grâce de cette créature et son élocution pittoresque multiplie le ridicule.* (pp. 204-205)

En écrivant *call-girl* en italique, Lamko sait très bien que le sens qu'il prête à ce mot est différent de celui que lui donne l'usage courant, notamment celui que lui reconnaissent les dictionnaires. D'après *Le Petit Larousse*, *call-girl* signifie littéralement, *fille qu'on appelle*. Le mot se dit d'une prostituée que l'on appelle par téléphone. Or, Lamko voudrait que, par le contexte, le lecteur se rende compte qu'il veut parler de l'hôtesse chargée d'appeler « *les passagers à destination de…* », la fille dont la « *voix surplombe le brouhaha* [et] *fuse des haut-parleurs* » (p. 204).

Chez Monénembo, nous avons relevé six emprunts d'origine anglaise. À la page 39, l'expression *Big Man* est écrite en caractère ordinaire comme s'il ne s'agissait pas d'un emprunt : « *Je pouvais même me payer les revues porno que ce gars du quartier des condamnés à mort que l'on appelait Big Man louait pour deux cents avec la complicité des jabirus.* » Le surnom *Big Man* qui peut se traduire littéralement : « homme grand » est donné à Ayirwanda, le gars du quartier des condamné à mort qui s'impose par sa taille.

À la page 51, Monénembo utilise lui aussi l'expression *no man's land* : « *Le fameux QG se situait dans un no man's land perdu entre les bidonvilles de Muhima et le boulevard de*

---

[761].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 88.

Nyabugogo. » L'expression n'est ni écrite en italique, ni expliquée car il suppose qu'elle est déjà adoptée par l'usage courant.

Le terme *parking* également écrit en caractères normaux est déjà bien intégré dans la langue française : « *Mon territoire comprenait les meilleurs parkings, compris entre la rue du Lac-Buera (celle de la librairie Caritas).* » (pp. 54-55) Selon Jean Dubois, le problème pourrait se poser seulement du point de vue phonologique :

> *L'emprunt à l'anglais a pu conduire à de très fortes assimilations phonétiques ; ainsi,* packet boat, riding coat, bull dog *ont donné* paquebot, redingote, bouledogue. *Mais une plus grande familiarité avec l'anglais rend aujourd'hui impossible un pareil irrespect de la forme phonétique des xénismes. Le passage du xénisme à l'emprunt comporte encore des accommodations phoniques (par exemple, dans* parking *ou* meeting*, déplacement de l'accent tonique et passage de* –ing *anglais à* –ing *français).*[762]

Le mot *brother* (p. 99) est écrit en italique parce que l'auteur emprunte lui-même le terme à son personnage. Il s'agit, comme nous l'avons déjà signalé dans les pages antérieures, du phénomène de « *décalage linguistique* » décrit par Samira Douider[763], un phénomène qui concerne la langue de communication utilisée par les protagonistes d'un roman. Dans *L'Aîné des orphelins*, on suppose que les échanges entre Faustin et Rodney se font en français ; mais comme Rodney s'exprime en plusieurs langues, l'auteur tient à préciser que le mot *brother* est prononcé par son personnage.

Dans la phrase : « *Pour les barmaids et les putes, les Blancs, c'est aussi important que le Messie* » (p. 100), le mot *barmaids*, écrit en caractère ordinaire, est ici accordé au pluriel car il est déjà « francisé ». *Barmaid* désigne une serveuse de bar. Ce mot a connu un transfert direct dans le même contexte que *barman*. Celui-ci s'accorde au pluriel en *barmen* ou en *barmans* et désigne un serveur de bar qui sert au comptoir les boissons qu'il prépare.

À la page 101, nous avons enfin le mot *crack* qui est utilisé pour signifier la cocaïne cristallisée basique, fumable, d'une très grande toxicité psychique (psychoses) et physique (infarctus, hémorragies cérébrales) : « *J'en ai vu à Manille des moins âgés que lui vider une demi-bouteille de whisky avant de se shooter au crack… Allez, bois-moi ça et file, mon bonhomme ! Tu vois bien que je n'ai plus besoin de ta compagnie.* »

Avant de relever les emprunts venant d'autres langues européennes, il faut préciser que dans le roman de Diop nous n'avons trouvé aucun mot emprunté à l'anglais. Chez Lamko

---

[762].DUBOIS, J., *Op. cit.*, p. 512.
[763].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 140.

et Monénembo, nous avons identifié quelques mots et expressions empruntés au latin, au grec, à l'italien, au portugais et à l'espagnol.

Dans *La Phalène des collines*, le mot *requiem* est écrit en caractère ordinaire parce qu'il est consacré par l'usage courant : « *Je ne pouvais plus tolérer un speech adapté, trafiqué, mièvre solo auquel je trouvais un air de contrebande et de requiem.* » (p. 31) *Requiem* est un mot latin qui signifie repos. Il désigne chez les catholiques la prière pour les morts. Il se dit également de la musique composée sur cette prière.

À la page 37, les mots *gloria* et *sanctus* (empruntés au latin) et *kyrie* (emprunté au grec) sont écrits en italique et restent invariables : « *Une messe étrange où les cantiques, les* gloria*, les* kyrie*, les* sanctus*, sont autant de boules de braises dans la gorge des fidèles.* » Les trois expressions gardent en français le genre masculin. Le *gloria* est une prière de louange (*Gloria in excelsis Deo…*). Le *kyrie* ou *kyrie eleison* (*Kurie* : Seigneur, et *eleêson* : aie pitié) a d'abord désigné une invocation grecque en usage dans la liturgie romaine et dans de nombreuses liturgies chrétiennes orientales ; elle désigne aujourd'hui une musique composée sur cette invocation liturgique. L'expression *kyrie eleison* est reprise à la page 44 : « *Avec mes râles, confectionne le nouveau* kyrie eleison *de ta sainte éternelle et parfaite jeunesse.* » Le *sanctus* est chez les catholiques, un chant de louange à Dieu commençant par ce mot (et qui se place à la messe après la préface).

D'autres emplois latins sont aux pages 70-71 : *Primo…, Secundo…, Tertio…* Il s'agit des mots courants en français et qui sont déjà adoptés par cette langue, au même titre que l'expression *et caetera* (p. 145). Cette locution adverbiale s'écrit aussi *et cetera*, littéralement : *et les autres choses*. Elle est communément écrite en abrégé pour signifier « et le reste ».

Dans *L'Aîné des orphelins*, le mot *Pater* est écrit en italique et reste invariable : « *Le père Manolo m'avait appris à lire les saintes écritures et à dire des* Pater *pour me protéger des diables de païens de son espèce, qui hantaient encore le village cent ans après l'arrivée des Blancs !* » (p. 15) Il s'agit de la prière *Pater noster*, « Notre Père », et l'usage courant a adopté l'expression *dire des Pater*. À propos de l'usage de certains mots latins, Grevisse suggère qu'il faut laisser invariable le nom des prières catholiques désignées par leur début : *Des Ave* (Ac. 1986 ; *des Avé* Ac. 1932)*, des confiteor, des Credo, des Gloria, des Magnificat, des miserere, des Pater, des requiem, des Salvé, des Stabat,* - ainsi que *des Kyrie* (du grec), et *des amen* (de l'hébreu). - [L'Acad. Ecrit toutefois : *des Alléluias, des bénédicités*][764].

Les emprunts à l'italien dans ce roman apparaissent aux pages 68, 70 et 71 :

> - *Maintenant, réfléchis bien. As-tu entendu des mots comme* chalchiche, kessa, con comme lèche, espera, certo… - *Moi, ça me fait penser à de l'italien, intervient pour la première fois la Hirlandaise.* (p. 68)
>
> - *Je délirai plusieurs jours, répétant inlassablement :* chalchiche, kessa, certo*, etc.* (p. 70)
>
> - *Les mots se firent plus précis, les images plus claires, plus évocatrices…* Salsiche, queija, rizotto, cafe com lete, ciao, certo, arrivedecci, muito obrigado, grazie… (p. 71)

Toutes ces expressions ne sont pas traduites. Monénembo les a écrites en italique car ce sont les mots prononcés par ses personnages. C'est grâce à ces mots que Faustin Nsenghimana a pu reconnaître son petit frère et ses deux sœurs. Ils les avaient appris auprès de l'Italienne Antonina avant son assassinat.

Dans *La Phalène des collines*, nous avons relevé quatre emprunts à l'italien. À la page 31, le mot *solo* apparaît dans cette phrase : « *Je ne pouvais plus tolérer un speech adapté, trafiqué, mièvre solo auquel je trouvais un air de contrebande et de requiem.* » Le terme *solo* (littéralement *seul*) peut s'employer comme adjectif, par exemple, *violon solo* ou *spectacle solo*. Il s'emploie aussi comme nom : *un solo* et s'accorde soit en français : *solos*, soit en italien : *soli*. Toutefois, *Le Petit Larousse* recommande officiellement d'utiliser l'expression anglaise : *one-man-show*. Le mot *solo* se trouve aussi dans la locution adverbiale : *en solo*, c'est-à-dire, exécuté par une seule personne.

Le mot *crescendo* écrit en caractère ordinaire est employé dans la phrase suivante au sens figuré : « *Un tohu-bohu monte crescendo de la grande salle de l'église.* » (p. 37) Dans ce contexte, *crescendo* a la valeur d'un adverbe et peut se traduire par : « en augmentant ». Dans d'autres cas, il peut avoir une valeur nominale pour signifier, tantôt un passage exécuté crescendo, tantôt une augmentation progressive de l'intensité des sons, par exemple en musique.

À la page 130, l'auteur utilise en italique le mot *bambino* : « *Trente-six ans. Et j'ai déjà six* bambinos. » L'auteur emprunte intentionnellement à l'italien car il existe en français le mot *bambin* (petit enfant), même s'il s'agit d'un emploi familier. Apparemment, l'usage courant se désiste à adopter *bambino* car les dictionnaires ne le reconnaissent.

Le terme *mafiosi*, écrit en caractère ordinaire, est employé cependant au sens familier et péjoratif : « *des centaines de milliers de jeunes tueurs non repentis qui rêvent de s'engager dans les hordes armées de pillards et de mafiosi qui sillonnent les méandres des pistes entre*

---

[764].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 814.

les lacs de la région. » (p. 188) Le mot *mafiosi* désigne dans un tel contexte, le groupe occulte de personnes qui se soutiennent dans leurs intérêts par toutes sortes de moyens. L'expression s'orthographie aussi *maffiosi*. C'est le pluriel de *maf(f)ioso* (membre de la *maf(f)ia* : mot sicilien pour signifier la hardiesse, la vantardise).

Lamko utilise également quatre expressions espagnoles. À la page 24, il introduit dans son texte cette interjection qu'il ne traduit pas : « Madre de dios ! *murmura-t-il, une femme cette fois-ci !* » Littéralement l'expression signifie : *Mère de Dieu !*

Le mot *guérilleros* est écrit à la page 83 avec un *s* alors qu'il est au singulier : « *Le maquis du guérilleros n'est ni un club de* massassi *calculé, ni une piste de* dombolo. » L'usage courant l'orthographie *guérillero*. Le mot vient de l'espagnol *guerilla* : guerre de harcèlement, d'embuscades, de coups de main menée par des unités régulières ou des troupes de partisans. Un *guérillero* est un combattant d'une *guérilla*. Le mot revient à la page 179 : « *Ce sera l'hymne des guérilleros.* » Le mot est écrit en caractère ordinaire car l'usage courant l'a déjà adopté.

L'expression *Que pasa ?* écrite en italique, n'est pas expliquée : « Que pasa ? *Vendredi pourtant aujourd'hui ! Le rendez-vous du marché de la parole relayée n'aura pas lieu.* » (p. 137) La question peut se traduire littéralement : « Que se passe-t-il ? » Cette formule spontanée est introduite subitement dans le texte comme si la première langue d'expression du narrateur était l'espagnol.

Chez Monénembo, le mot *cigarillos* est écrit en caractère ordinaire car il est déjà reconnu par la langue française : « *Il me fila les vingt dollars et me gratifia d'un paquet de cigarillos.* » (p. 100) Un *cigarillo* désigne en français un petit cigare.

Dans *La Phalène des collines*, le mot portugais *compradores* est écrit en italique et n'est expliqué : « *Fred R. a horreur du sang ; mais le maquis n'est ni un château de petit bourgeois* compradores*, ni une croisière à mauviettes en lune de miel.* » (p. 82) Lamko utilise ce mot comme une sorte de citation mais aussi pour lui donner une valeur particulière. *Comprador* (signifie en portugais *acheteur*) est un mot consacré par l'usage et peut s'accorder au pluriel avec un *s* (*compradores*) ou s'accorder dans la langue d'origine (*compradores***)**. Dans les pays en développement, le mot désigne un membre de la bourgeoisie autochtone enrichi dans le commerce avec les étrangers.

Les autres emprunts sont d'origines africaine (le swahili, le ghanéen), arabe et indienne (le tupi-guarani et le hindi). Les emprunts aux langues africaines sont repérés essentiellement dans *La Phalène des collines* : « *Le maquis du guérilleros n'est ni un club de* massassi *calculé, ni une piste de* dombolo. » (p. 83) Les deux expressions (*massassi* calculé et

dombolo) écrites en italique sont d'origine swahili. Le contexte ne permet pas véritablement de saisir leur sens. Il s'agit des rythmes de danse créés par des musiciens congolais. Le mot *dombolo* est par ailleurs mal écrit car il manque un *n* à l'initiale. Il s'agit du *Ndombolo* (créé par l'orchestre Wenge Musica, de Kinshasa, avec les deux célèbres chanteurs connus sous les noms de J.B. Mpiana et Werrasson).

Un autre mot swahili *Karibu* apparaît deux fois dans ce roman :

> *Modestine, sans se lever, accueillit les visiteuses. « Bienvenue !* Karibu ! *Asseyez-vous n'importe où vous trouvez de la place ! »* (p. 129)

L'expression *Karibu !* écrite en italique est traduite en apposition. Cette formule d'hospitalité n'est pas seulement l'apanage des pays dont le swahili est la langue officielle ; elle est plutôt intégrée parfaitement dans les langues de la région des Grands Lacs, entre autres le kinyarwanda et le kirundi. À la page 171, l'expression est expliquée par le contexte : « Karibu ! *Viens donc chez moi. Mon* urugo *est aussi le tien.* »

Dans *Murambi le livre des ossements*, les seuls emprunts relevés sont d'origine swahili :

> - *Jus de* maracudja *et brochette de poisson accompagnée de manioc grillé et de haricots au beurre de lait de vache.* (p. 67)
>
> - *Les haut-parleurs accrochés dans un coin du bar diffusaient de la* pachanga *tandis que des chants rwandais montaient d'une maison voisine, une baraque délabrée, à quelques mètres sur la gauche.* (p. 67)

Le *maracudja* (orthographié en langue locale : *marakuja*) est un fruit sucré dont on extrait le jus du même nom. Le terme *pachanga* (qui s'écrit couramment sans *h*), est sémantiquement riche. Il a d'abord désigné dans les années 60 et 70 un style d'habillement des musiciens congolais, un style qui a connu un grand succès dans toute la région d'Afrique centrale. Le mot *pachanga* a ensuite désigné les rythmes musicaux exécutés principalement par les chanteurs congolais.

Dans *La Phalène des collines*, le mot *kwashiorchor*, d'origine ghanéenne, est écrit en italique et l'auteur l'explique par le contexte : « *Ils sont des centaines de milliers, de consciences froussardes, apeurés ou coupables ; des centaines de milliers d'enfants innocents têtards aux petits ventres gonflés de* kwashiorchor. » (p. 188) Le *kwashiorchor* est une dénutrition grave par carence en protéines, observée chez les enfants du tiers-monde.

Lamko a aussi utilisé des mots arabes, à savoir : *Tabaski* et *Allah hu akbar*. À la page 40, il parle de la fête musulmane appelée *Tabaski* :

> *La poule, le coq, le poulet, les poussins, les œufs de poule, on en fait un peu ce que l'on veut. On les travaille en cuisine pour les fêtes, les naissances, la cour aux femmes, l'accueil du visiteur, la consultation du devin, Noël, Pâques, Tabaski, cinéma au poulet-bicyclette, concert au poulet-télévisé, orgie nuptiale au poulet-pili-pili, réveillon au chapon rôti, funérailles au poulet braisé, fast-food à l'omelette*.

Le terme *Tabaski* n'est ni en italique, ni expliqué car l'auteur suppose qu'il est déjà consacré par l'usage. *Tabaski* (en Afrique) correspond à ce qu'on appelle en arabe *Aïd-el-Kébir* ou *Aïd-el-Adha* : fête religieuse musulmane commémorant le sacrifice d'Abraham, célébrée à l'époque du pèlerinage annuel à La Mecque et marquée notamment par l'immolation de moutons.

À la page 148, la formule de prière musulmane *Allah hu akbar* est écrite en italique mais elle n'est pas traduite : « *l'Afrique en miniature rassemblée autour d'une mosquée où le muezzin braillait son «* Allah hu akbar *» de coucher de soleil.* »

Enfin, nous avons dans *L'Aîné des orphelins*, deux emprunts aux langues indiennes : *jabiru* et *nabab.* Le mot *jabiru* (avec 21 occurrences dans le roman) est du tupi-guarani (famille de langues indiennes d'Amérique du Sud réunissant la langue des Tupi (*le tupi*) et celle des Guarani (*le guarani*). *Jabiru* est le nom d'une grande cigogne (1,40m) des régions tropicales, au bec puissant et coloré. Dès la première apparition de ce mot, l'auteur tient à préciser, entre parenthèses, que *jabiru* est le surnom donné aux gardes de la prison. Le mot est partout écrit en caractère ordinaire : « *Et comme on n'entend plus le bruit des voitures sur l'avenue de la Justice toute proche, les clameurs dans le couloir et les hurlements des jabirus (c'est le surnom des gardes, allez savoir pourquoi !), Agide remplace à lui seul tous les bruits de la journée.* » (p. 22) Dans les pages suivantes, le mot n'est plus expliqué et l'auteur l'utilise comme s'il était déjà accepté par l'usage. Nous le trouvons aux pages 24 (2 fois), 26 (4 fois), 29, 30, 32, 34, 44, 87, 91 (2 fois), 130, 131 (2 fois), 132, 136 et 141.

Le mot *nabab* est d'origine hindi (*nawab*). Monénembo l'écrit en caractère ordinaire et ne l'explique pas : « *Une vraie vie de nabab, comparé au populo du Club des Minimes !* » (pp. 34-35). Dans l'Inde musulmane, le *nabab* est traditionnellement un gouverneur ou grand officier de la cour d'un empereur. Dans le texte, le narrateur établit une comparaison hyperbolique entre sa nouvelle situation - qu'il croit améliorée - et celle d'un homme riche qui fait étalage de son opulence.

L'analyse des emprunts d'origines diverses laisse apparaître une sorte de symbiose entre les différentes langues mises en contact dans les textes de notre corpus. Les auteurs ont réussi à concilier l'expression de la langue française et les langues des multiples cultures.

L'insertion des éléments empruntés à d'autres langues dans les romans contribue sans aucun doute à l'enrichissement de la langue française. Si par ailleurs certains linguistes (dont notamment Michel Pourgeoise) préconisent « *de faire la guerre*[765] » aux termes nouveaux souvent introduits par snobisme, il n'empêche que la plupart des écrivains s'ingénue à créer leurs propres mots qui peuvent finir parfois par être consacrés par l'usage. On pense entre autres au mot *génocideur* assez récurrent dans *L'Aîné des orphelins* ou à l'expression *souffre-douleurer* dans *La Phalène des collines*. Parallèlement, d'autres éléments culturels, à savoir les chants et les proverbes apportent aux romans des effets d'authentification mais aussi une sorte de renouvellement du genre en restant ainsi fidèles à la tradition et à la culture originelle.

2.3.1.3.3. Les Facteurs de l'oralité

Pour apprécier la particularité de la langue et du style des trois romanciers de notre corpus, il ne s'agit pas seulement de considérer les nombreuses insertions des xénismes, plus précisément des « kinyarwandismes » et des emprunts à diverses langues, mais il est aussi intéressant d'examiner d'autres facteurs supplémentaires qui contribuent à faire sentir au lecteur la spécificité de leur expression. Les chants, les poèmes et les proverbes, insérés de différentes manières dans les textes respectifs, confèrent à ces derniers ce que Paul Hazoumé qualifie de « *saveur de terroir* » dans son avertissement placé au début de *Doguicimi*. Au même titre que « *les noms indigènes et les expressions locales* », les chants et les proverbes constituent « *un cachet d'exotisme et d'authenticité, constante préoccupations du vrai régionalisme.* »[766]

L'introduction des formes de la littérature orale dans un texte écrit en français est en quelque sorte une continuelle évocation de l'unique expression littéraire qui a existé jusqu'au début du XX^{e} siècle en Afrique. Elle est constituée de chants, de poèmes, des contes, des proverbes, etc. Samira Douider nous fait remarquer que cette expression se base sur la tradition et utilise des éléments culturels qui appartiennent au quotidien africain : « *Les poèmes et les chants sont liés à la vie de tous les jours et accompagnent les différentes actions de tout un chacun ; les contes sont l'occasion de rassembler petits et grands et de leur transmettre des messages de moralité ou de sagesse, les proverbes sont présents à tout*

[765].POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 181.
[766].HAZOUME, P., *Doguicimi*, Paris, Larose, 1938, p. 14

moment et amènent les hommes à réfléchir sur des vérités naturelles ou sur les actes humains. »[767]

Certains facteurs de l'oralité témoignent de l'originalité culturelle de la société représentée dans les romans, à travers lesquels une prolifération de chants, de poèmes et proverbes parsème les narrations. Selon Douider, il s'agit des « *éléments culturels qui trahissent une origine locale*. »[768]

2.3.1.3.3.1. Les Chants et les poèmes

La région des Grands Lacs, comme d'ailleurs la majeure partie de l'Afrique, a connu dans les temps anciens, une expression littéraire fortement caractérisée par l'oral. Cette « littérature » se manifestait essentiellement par des légendes, des contes, des poèmes, des chants, des devinettes, des proverbes, etc. Les romans que nous analysons sont particulièrement illustrés par certains de ces éléments propres à la culture rwandaise.

Il faut signaler tout d'abord que les chants et les poèmes se rapprochent considérablement dans le texte écrit. Jacques Chevrier précise que « *le chant a généralement la forme d'un poème avec des rimes et la reprise d'un refrain à la fin de chaque strophe ; les vers sont courts et riches en symboles dont la signification profonde n'est pas toujours évidente.* »[769]

L'insertion de ces éléments obéit très souvent aux mêmes procédés, raison pour laquelle nous allons les considérer dans un même contexte. Ils sont pour la plupart présents dans *La Phalène des collines*. À la page 16, Lamko rassemble, en caractères italiques et entre les guillemets, les refrains des chansons religieuses très populaires pour constituer « *une cacophonie de cantiques qui se découpent, s'entremêlent dans le vent* » :

> *Que c'est merveilleux, vraiment merveilleux*
> *D'abandonner ce monde et de suivre Dieu*
> *Hakuna Mungu kama wewe*
> *Hakuna Mungu, Asante, Asante*
> *Praise the Lord and you'll be in happyness*
> *Si tu es prêt, il te prendra*
> *Alléluia, Alléluia.*

La diversité des langues peut expliquer, au lendemain du génocide, la présence de plusieurs confessions religieuses : les catholiques, les protestants « pentécotistes » ou adventistes, etc.

---

[767].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 143.
[768].*Ibidem*, p. 172.

Les vers en kiswahili (*Hakuna Mungu kama wewe / Hakuna Mungu, Asante, Asante*) signifient littéralement : *Pas de Dieu comme toi / Pas de Dieu, Merci, Merci*. Ils constituent le refrain d'un morceau de musique religieuse d'origine tanzanienne, exécutée aux sons d'instruments modernes (guitares, synthétiseur, …). Le vers en anglais (*Praise the Lord and you'll be in happyness*, c'est-à-dire : *Loue le Seigneur et tu seras dans le bonheur*) est lui aussi le refrain d'un chant religieux moderne. Remarquons par ailleurs que le mot anglais « *happyness* » est écrit avec un « *y* » alors qu'il s'écrit normalement avec un « *i* ». Serait-ce une faute d'orthographe in-volontaire ?

À la page 50, le titre d'une chanson traditionnelle est évoqué à deux reprises entre les guillemets :

> *Fred s'arrête devant le lac. Un frisson le parcourt. Une indéfinissable émotion l'envahit. Comme une révélation, la « Complainte du petit vieillard amoureux » l'assaille.*
> *La « Complainte du petit vieillard amoureux », sa mère l'a chantée pour lui, vingt ans auparavant.*

La « Complainte du petit vieillard amoureux » est la traduction, proposée par l'auteur, du titre de la chanson intitulée en kinyarwanda : *Agasaza gashira amanga*, ce qui veut dire « Le petit vieillard prétentieux ». La chanson est retranscrite en langue d'origine, à la page 52, mais avec des fautes d'orthographe :

> *Agasaza gashira amanga*
> *Kasanze inkumi iralryamye*
> *Kati 'Byuka unyozengo ibirenge'*
> *Iti 'urakozwa na Nyabarongo'*
> *Nyabarongo umugezi utemba*
> *Hora mama ihorere none*
>
> *Se w'umuntu yaruse byose*
> *Nyina w'umuntu arabihebuza*
> *Niyo mwaba mutabanye*
> *Murahura ukamwibwira*
> *N'uruhanga rwuje urukundo*
> *Hora mama ihorere none*
>
> *Murabana akanezeruwa*
> *Wishima agahimbaruwa*
> *Wababara akakuruginga*
> *Akakurebana impuhwe nyinshi*
> *N'imbabazi zuzuye amaso*
> *Hora mama ihorere none.*

---

[769].CHEVRIER, J., *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1990 (1ère éd. 1984), 195.

Nous proposons d'abord la correction des vers mal orthographiés. À la première strophe, les vers 2 et 3 devraient s'écrire : *Kasanze inkumi iraryamye / Kati 'Byuka unyoze ibirenge'*. Les trois premiers vers de la troisième strophe sont également mal écrits : *Murabana akanezerwa / Wishima agahimbarwa / Wababara akakwinginga*. On constate que le problème se pose en général au niveau de la semi-consonne *w* précédée de la voyelle *u*. L'écrivain a tendance à ajouter celle-ci entre la consonne *r* et la semi-consonne (*akanezeruwa,* agahimbaruwa) alors que, en kinyarwanda, l'ajout de la voyelle fait perdre au mot son sens et sa prononciation.

Par ailleurs, le romancier ne suggère pas de traduction de cette berceuse[770]. Il se contente plutôt faire un commentaire dans lequel il évoque les thèmes des couplets non cités, comme par exemple celui-ci où il est question de « *l'acariâtre et méchante marâtre* » qui prive l'orphelin de nourriture[771] :

> *Et si donc l'acariâtre et méchante marâtre ne craint pas Lyangombe et n'offre même pas une goutte de sa bière qui déborde la cruche à l'assoiffé. Et si donc elle*

---

[770].C'est nous qui traduisons :

« Le petit vieillard prétentieux
Trouva la jeune fille dans son lit
Et lui dit : 'Lève-toi et lave mes pieds'
Elle répliqua : 'Va te baigner dans le Nyabarongo'
Nyabarongo la rivière qui coule
Laisse-moi te bercer [mon enfant]

Rien n'égale [l'amour] *du père*
Celui de la mère est exceptionnel
Même si tu ne l'as jamais connue
Tu la reconnaîtrais à première vue
Par son visage rayonnant d'amour
Laisse-moi te bercer [mon enfant]

C'est une immense joie que de vivre avec elle
Très heureuse de ton bonheur
Elle te console dans le chagrin
Avec son regard plein de tendresse
Et de miséricorde dans les yeux
Laisse-moi te bercer [mon enfant]. *»*

[771].Le couplet en kinyarwanda auquel l'auteur fait allusion est celui-ci :

« Sinarinzi ko inzara iryana
Nabibwiwe na nyinawundi
Narabwiriwe ndaburara
Mugitondo ndabusubira
Nizirika agashumi mu nda
Imbeba zaho ziragatwara
Hora mama ihorere none. »

En voici la traduction littérale :

« Je ne savais pas comment on souffrait de la faim
C'est la marâtre qui me l'a appris
J'ai passé une journée et une nuit sans manger
Le lendemain matin elle ne m'a rien donné
Je me suis serré le ventre avec une petite ceinture
Les rats l'ont rongée à mon insu
Laisse-moi te bercer [mon enfant]. *»*

> *envoie des rats voraces ronger l'unique ceinture qui protège l'orphelin de la faim.* (PC, p. 53)

L'allusion aux eaux de la rivière Nyabarongo qui « *purifie les pieds cornés du petit vieillard* » (1er couplet) rappelle l'expression injurieuse assez courante : « *se baigner dans les eaux de Nyabarongo.* » Les eaux de cette rivière sont sales toute l'année et, pendant la saison des pluies, elles charrient des détritus, au point qu'il serait insensé de se baigner dans ces ordures. Vers la fin du roman, l'auteur revient sur la même image de purification :

> *Et puis, tu* [Muyango] *iras te laver dans le Nyabarongo… le fleuve qui coule. Parce qu'aucune eau captive de baignoire ne pourra jamais rincer ta douleur !* (PC, p. 199)

Le personnage de Muyango éprouve une douleur si profonde que seul le Nyabarongo est capable de « rincer » sa douleur. Par une sorte de métaphore, Lamko veut prouver que « *le fleuve qui* coule » est comme le temps passe.

L'insertion de la version originale de la chanson dans le texte permet surtout de préserver sa saveur poétique qui est loin d'être la même dans le texte traduit. En effet, presque tous les vers des trois couplets ont la même métrique : ce sont des énnéasyllabes et quelques-uns sont des octosyllabes.

À la page 196, le romancier revient sur cette berceuse qui a néanmoins joué un rôle important dans la vie du personnage Fred R. :

> *Fred R se dit : « Si l'avenir pour mes enfants rime avec errance, j'aurai trahi la chanson du Petit Vieux qui se lave les pieds cornés dans le Nyabarongo. Moi aussi, je possède une terre qui m'habite dans les moindres stries du cœur.*

Dans les autres cas, l'auteur annonce seulement les titres des chansons comme si le lecteur les connaissait déjà. À la page 72, il écrit en caractères italiques « *Humura Rwanda* » et donne l'explication en apposition :

> *En demi-teinte la chanteuse vedette Kamaliza passe : langoureuses berceuses assaisonnées d'une envoûtante mélodie de piano. Son album posthume,* Humura Rwanda*, l'hymne à la terre-mère, enchante les patriotes. La Gagne élève le ton pour commenter la poésie continue dans ces envolées vibrantes d'émotions.*

L'expression « *Humura* » renferme une marque d'affectivité et elle est très courante. On l'utilise généralement quand on veut consoler un proche. Un chant peut donc résumer les sentiments des personnages.

Les chants et les poèmes ne sont pas uniquement employés comme des éléments illustratifs ; ils jouent également un rôle important dans la fiction car ils permettent de justifier ou d'expliquer les attitudes de certains personnages face à des situations embarrassantes.

À travers le personnage de Muyango-le-crâne-fêlé, Lamko nous livre des « *poèmes regardants* » appelés aussi des « *regards* » :

> *Un regard ! C'était ainsi qu'il appelait les poèmes qu'il passait toute la journée à écrire et à recopier dans les buvettes et les cafés*. (PC, p. 79)

Il s'agit des textes dont l'insertion contribue non seulement à marquer une pause dans la narration mais aussi et surtout à intercaler de nouveaux thèmes. Par exemple, ils sont pour lui l'occasion de décrier toutes les formes du néocolonialisme sur un ton d'une extrême virulence. Voici quelques extraits d'un poème qui occupe presque trois pages (de 79 à 81) :

> *Festins d'assassins*
> *Charognards, hyènes à queue basse, marchands d'esclaves,*
> *Voici le grand champ-marché du pogrom !*
> *Succulent plat de corps de mères et d'enfants.*
> *[…]*
> *Régalez-vous de nous !*
> *Pour la boucle, arrosez le steak avec notre sang chaud.*
> *C'est un vin qui pleure. Il a des jambes longues.*
> *[…]*
> *Là-bas au cœur de l'Afrique bâtarde*
> *C'est le rallye, le safari, le bal, carnaval, étal, pal, régal,*
> *Bijou, caillou, chou, genou, hibou, joujou, pou.*
> *Des fous jouent à se quereller,*
> *Vite, dépêchez-leur vos armes, vos bourriques galonnées,*
> *Vos engins de paix, vos pains de guerre.*
> *[…]*
> *Dépêchez-leur vos avocats, médecins, Croix-Rouge, croix-gammée, HCR, SOS. Tous les sans-frontières.*
> *[…]*
> *Mais mon pays n'est ni Cannes ni Hollywood*
> *Mon peuple n'a pas enfanté que des stars*
> *Mon peuple est un gâteau de haricot gras et sacré*
> *Il constipe l'infâme qui en abuse*
> *Vous vous en êtes régalés avec gloutonnerie*
> *Vous en crèverez !*
> *Tous !*

Le poème est une sorte de réquisitoire sarcastique dressé contre la communauté internationale pour sa position impassible et/ou évasive pendant le génocide. Une image hautement symbolique se dégage de ce poème : le sacrifice de « *corps de mères et d'enfants* » reflète l'image du sacrifice chrétien, traduite notamment par les expressions « *sang chaud* »,

« *offrande libation* », « *pains* », « *vin* ». En plaçant entre les guillemets ce « *regard* » écrit en caractères italiques, le romancier détourne l'attention du lecteur qui se croirait découvrir un autre auteur. Lamko exploite suffisamment cette technique qui lui permet d'introduire dans son roman des textes (chants et poèmes) tantôt attribués à ses personnages, tantôt tirés de la tradition ou de la vie courante.

Ainsi, par exemple, à la page 99, le romancier imagine le chant d'un gobe-mouches qui plane au-dessus des baigneurs étendus au bord de la piscine pour regagner la cime du pin géant dominant le jardin de l'hôtel. Il s'agit de l'oiseau annonciateur de pluie que l'on reconnaît pour sa rengaine langoureuse et mielleuse : « *La pluie, si elle a quelque chose dans le ventre, la pluie, elle n'aura qu'à en verser quelques gouttes, rien qu'une petite goutte et que je voie.* »

Or, « *depuis que le vertige du chaos s'est emparé du cerveau des hommes* » (p. 13), cet oiseau ne produit que « *des psalmodies tranchantes* » sur un air rageur et incisif :

> *Des coups ! Des coups ! Ces coups que donnent les yeux quand ils sont un cratère. Ces coups qui vont toucher très bas. Là où ça douleure atrocement. Des coups émasculants. Coups souterrains ! L'acier trépane dans les profondeurs, la boue noire, farfouille, visite empan après empan la chair de la terre. Cueillette d'étoiles dissimulées dans la terre, agate, alabandine, cornaline, émeraude, escarboucle, jade, jaspe, saphir, topaze, turquoise. L'acier remue l'or, le tungstène, le cobalt, fait jaillir le minerai noir liquide flambant à l'atome non crochu qui explose, boum ! Des coups à gaz ! Méthane, butane, propane, gisements mortels. Des coups de drapeaux plantés sur les sols lunaires où les arbres parfaitement émondés jusqu'à la racine quémandent une goutte d'eau aux derricks. Gigantesques flammèches olympiques plantées dans le désert. Coups ! Il souffre-douleure, l'âne bâté écroulé en fin de course, dans un rallye d'alezan et de pur-sang. Coups tordus de soudards, personnages marioles desperados ou gringos nostalgiques, nés de la verge des conquistadores, petits princes répandus partout sur les territoires possédés. Des coups tranchants ! Chacun se taille un empire d'autorité. Ils baroudent, font et défont les cours des sbires. Manufactures d'hécatombes. Des coups, cous coupés ! En rançon de désirs sordides et inavoués ? L'on veut que l'univers moutonne comme les vagues d'une putain de mer nymphomane ! Des coups ! Dans la savane l'orang-outang s'est emparé de la charogne de l'hyène. Personne ne sait qu'il se nourrit aussi de viande. La hyène ! Elle s'en va. Elle est bête qui se régale de charognes traquées par les lycaons. Des coups ! Des coups d'eau ! Des coups de pluie et qu'elle tombe enfin la pluie. Si elle avait quelque chose dans le ventre, la pluie, elle n'aura qu'à en verser quelques gouttes sur le sol, rien qu'une petite goutte et que je voie…* (PC, pp. 100-101)

Ce chant du gobe-mouches est un poème en prose clamé / chanté comme un « *véritable ultimatum à la pluie* », une « *rigoureuse provocation* » (p. 101) dont l'effet est inéluctablement imminent. Le romancier crée une image fort intéressante du gobe-mouches

qui, afin de pouvoir festoyer sans grand effort, « *verse dans le sibyllin d'une litanie de coups, coups bas et tordus* » pour faire tomber des averses capables de « *tétaniser les mouches traînantes et les fourmis rouges surprises par la violence des hardes.* » (p. 101) La répétition de l'expression « *des coups* » (16 occurrences dans tout le chant) prouve à quel point les averses agressives et destructrices sont intenses.

Au Café de la Muse, certains morceaux de musique sont choisis pour rendre l'ambiance beaucoup plus agréable, surtout lorsque les haut-parleurs ne grésillent :

> *Willy remonte le volume du transistor. La voix de Florida la diva éclate dans ses merveilleux coups de glotte. Elle chante une berceuse pour une amie disparue à jamais. Le haut-parleur grésille, attire la foudre de la Gagne que le jeune barman s'empresse d'apaiser en s'excusant platement*. (PC, p. 167)

Ne pouvant pas retranscrire les paroles de la chanson, ni quelques couplets, ni le refrain, ni même le titre, l'auteur se contente d'en indiquer seulement le thème : « *une berceuse pour une amie disparue à jamais.* » Or, à notre connaissance, il s'agit bien de la chanson « *Mbabare nigirente* », ce qui signifie « *Que puis-je contre ma douleur ?* », une chanson que Mutamuliza Annonciata a dédiée à son compagnon de lutte, Kayitare. Le romancier s'est trompé ou carrément il a été mal informé.

Il arrive parfois à Lamko d'introduire dans son roman un texte qui n'est ni un chant, ni un poème. Ainsi, à la page 169, il cite en caractères italiques et entre les guillemets un texte « marrant », laissé par un touriste sur la table au Café de la Muse. C'est le personnage Muyango qui le découvre. Celui-ci tient à préciser que le texte est rédigé sur du papier recyclé et utilisé comme serviette de table. Il en donne le titre avant de le lire à toute La Gagne : *Femmes à éviter pour qui veut se marier* :

> *N'épouse ni la Mignoteuse, ni la Geignarde, ni la Munificente, ni la Passéiste, ni la Jaboteuse, ni la Scintillante.*
> *D'après Imam El Ghazali, le sens qu'il convient de donner à ces épithètes est le suivant :*
> *La Mignoteuse, c'est la femme qui a un enfant d'un précédent mari et qui avait l'habitude de couver l'un et l'autre de sa tendresse.*
> *La Geignarde, c'est celle qui gémit constamment, qu'elle soit malade ou pas.*
> *La Munificente, c'est celle qui se glorifie des générosités qu'elle fait à son époux.*
> *La Passéiste, c'est celle qui évoque le rang de son père ou de ses proches.*
> *La Jaboteuse, c'est celle qui est prolixe en propos futiles.*
> *La Scintillante, c'est celle que préoccupe uniquement le brillant de ses parures et qui se désintéresse des désirs de son époux.*
> *Et moi, je vous pose une colle : dans quelle catégorie situez-vous votre compagne ?*

L'insertion de ce texte marque une pause dans la narration. La lecture de ce passage sert de divertissement ou de distraction car il n'a aucun lien avec la trame du récit.

Par contre, le poème « *Ibuka* », écrit également en caractères italiques et entre les guillemets, assure la transition entre deux « transformations ». Le séjour de mission de Pelouse au Rwanda se termine et elle est sur le point de repartir. Seulement, lorsque Muyango lui offre ce poème, elle va directement changer d'avis :

> Ibuka*, n'oublie pas les journées d'horreur, les courses-poursuites, l'angoisse de l'attente de la mort,* Ibuka*,*
> Ibuka*, n'oublie pas l'horreur, le viol de ta chair et de ton âme, les coups de serpette, ta sœur éventrée, ton bébé écrasé,* Ibuka*,*
> Ibuka*, n'oublie le silence lourd sans voix, le vide autour de toi,* Ibuka*,*
> Ibuka*, n'oublie pas, souviens-toi,* Ibuka*,*
> *Mais se souvenir de quoi ? de l'hécatombe, des têtes tranchées, des corps pourris, en lambeaux dans l'eau ou en tas dans les églises ? des amoncellements d'ossements, crânes blanchis souriant au néant ? Se souvenir et attendre ?*
> *Mais attendre quoi ? Un pas qui ne vient jamais, le silence épais, l'homme, l'enfant, le fiancé qui ne reviendra plus jamais ?*
> *Souviens-toi ; mais n'attends plus rien.*
> *Il ne sert à rien d'attendre. Tout ça est bien dégueulasse !*
> *Laisse plutôt à la vie nouvelle tapie dans le bourgeon, une goutte de sève, un rayon de soleil !*
> *Redresse-toi et recommence. Tu es la vie têtue qui veut vivre parmi les autres vies.*
> *Abreuve les veaux orphelins de ton lait*
> *Donne aux fleurs rouge sang l'eau de ta source, la vie en abondance !* (PC, pp. 206-207)

Pelouse lit elle-même le poème à tous les amis de La Gagne qu'elle vient de rassembler au bar de l'aéroport. Ce moment de lecture va marquer une nouvelle ère de sa vie. Elle décide d'annuler son voyage et se résout de rester au pays. Ainsi, l'introduction de ce poème sert à changer le cours des choses car Pelouse ne veut plus quitter son poète et ami Muyango.

Enfin, le dernier exemple est un chant- poème que Lamko qualifie de « *rosaire de proverbes* ». Il est composé de cinq strophes de longueur inégale et chacune représente un proverbe placé entre les guillemets :

> *Passe la main sur ton crâne*
> *Si des cheveux tombent*
> *Repasse la main et tâte.*
> *Et si tes doigts effleurent le cuir chevelu,*
> *S'ils rencontrent l'os qui bouche la fontanelle,*
> *C'est que tu es devenu chauve.*
> *Le temps a eu raison de toi.*
>
> *Regarde la fissure dans le mur*
> *Le lézard s'y engouffre, secoue les parois,*

> *Fait tomber des miettes de banco.*
> *Il remue et remue plus fort la fissure,*
> *La déchirure devient brèche puis fossé.*
> *Le Temps malin s'y engouffre*
> *Un royaume séculaire s'écroule.*
>
> *Le silence du Temps le cache de nos consciences.*
>
> *La mort ? Le terme d'un long chemin pavé d'incertitudes ; le temps nous projette violemment contre le vide, le mur d'impasses.*
>
> *La vie réserve un slalom glissant. Avec ses dribbles vertigineux, elle échappe en permanence. La conscience du plaisir ou de la douleur gomme la conscience du temps qui se déroule. Vivre n'est pas un conte.* (PC, pp. 210-211)

Ce « rosaire de proverbes » est un prélude qui annonce la fin du récit. Les proverbes servent généralement de conclusion à une argumentation. Dans le cas présent, ils sont axés sur la notion du Temps constitué de paradoxes. Personnifié, le Temps s'arroge tous les pouvoirs et domine la vie et la mort :

> *Lui, le Temps, maître architecte, se rit de nos agitations. Il sait, mieux que nous-mêmes, porter, élever nos œuvres vers le sublime, ou les détruire.* (PC, p. 211)

Le Temps est comparé à un artiste, un peintre- sculpteur qui « *jette des esquisses, caresse, dessine, s'enfonce dans le bois, en lézardes, en rainures, en zébrures…* » pour réaliser des œuvres fragiles ou robustes qu'il attaque, dans sa tyrannie, par des rides, des cicatrices, des écorchures de rouille, des déchirures, des brèches, etc. Le Temps a ainsi raison de tout et a son dernier mot sur la vie.

L'insertion des chants et des poèmes dans *La Phalène des collines* joue un rôle très intéressant car elle sert notamment à marquer des pauses dans la narration, à assurer la transition, mais elle peut aussi servir de conclusion.

Dans *Murambi le livre des ossements*, les chants servent à faire passer le temps, pendant les veillées :

> *Tout en marchant, je pense à nos veillées nocturnes. Nous chantions :* « Si les trois tombent au combat, les deux qui restent libéreront le Rwanda. » *Des mots très simples. Nous n'avions pas de temps pour les finasseries poétiques.* (p. 46)

Cependant, l'introduction d'un morceau (refrain ou couplet), repris en italiques et entre les guillemets, ne perturbe pas le rythme de la narration. Cet extrait du chant de la veillée est inséré dans le texte comme une simple information et non comme une illustration.

Vers la fin du roman, Diop insère le chant que le vieux Siméon exécute au son de la cithare :

> *Ah ! Imana tu m'étonnes, dis-moi ce qui t'a mis dans cette colère, Imana !*
> *Tu as laissé tout ce sang se déverser sur les collines où tu venais te reposer le soir. Où passes-tu tes nuits à présents ?*
> *Ah ! Imana tu m'étonnes ! Dis-moi donc ce que je t'ai fait, je ne comprends pas ta colère !* (pp. 225-226)

Ce chant est en fait la paraphrase du proverbe : « *Imana yirirwa ahandi igataha i Rwanda* », littéralement : « Dieu passe la journée ailleurs mais le soir il vient se reposer sur les collines du Rwanda ».

L'insertion de ce chant sert à marquer une résignation. Le personnage qui ne sait plus comment trouver tout seul les réponses à ses questions, « se ressource » dans la chanson qui lui permet en même temps d'apaiser son esprit.

2.3.1.3.3.2. Les Proverbes

Les proverbes ne constituent pas seulement une marque de l'oralité ; ils contribuent aussi dans la progression de la narration, surtout pour des textes d'inspiration orale. Selon Samira Douider, « *l'expression traditionnelle africaine multiplie les images, métaphores, proverbes, au point qu'il parfois difficile de distinguer la formule proverbiale de la simple image.* »[772] Le *Grand dictionnaire encyclopédique* (p. 8534) désigne, par le mot proverbe, un « *court énoncé exprimant un conseil populaire, une vérité de bon sens, ou une constatation empirique et qui est devenue d'usage commun.* »

Le proverbe est le plus souvent l'expression anonyme de la sagesse commune et tous les peuples possèdent un ensemble de proverbes caractéristiques. Les Grecs les attribuaient, pour la plupart, à leurs Sept Sages et les gravaient même aux frontons de leurs temples. Dans *Proverbes et Maximes Peuls et Toucouleurs*, Henri Gaden suggère que « *lorsque le sens apparent d'un proverbe dissimule un sens caché, ce qui permet de faire entendre ce qu'on veut sans le dire expressément, c'est* […] *une 'allusion', et les indigènes aiment parler par allusions, que celles-ci soient ou non proverbiales.* »[773]

Concis dans sa forme, imagé dans son expression, le proverbe est une création littéraire. C'est aussi une œuvre de moralité, en particulier aux époques de diffusion orale de la littérature. Dans les sociétés africaines, le proverbe a une valeur culturelle particulièrement

[772].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 177.

enrichissante car il permet, dans une certaine mesure, la cohésion du groupe social, la prééminence de la sagesse et de la moralité. De tels aspects se dégagent essentiellement de la définition du *Petit Robert* : « *Le proverbe est une vérité d'expérience, un conseil de sagesse pratique et populaire, commun à tout un groupe social, exprimé en une formule elliptique généralement imagée et figurée.* » (p. 1416).

Par ailleurs, ils sont nombreux les romanciers africains qui tiennent à souligner l'importance des formules proverbiales dans les sociétés africaines. Par exemple, Mariama Ba, dans *Un Chant écarlate*, démontre, à travers le personnage Ousmane, que l'emploi des proverbes suscite une perception du monde propre à l'Afrique :

> *Les proverbes ? Ciselés dans une réflexion, l'observation et l'expérience ! Leur formule concise, faite de sagesse, puisait aux sources de la vie*.[774]

En chargeant passionnément sa nature « *de l'héritage culturel drainé par son passé* »[775], le personnage Ousmane valorise ainsi cette expression culturelle africaine. Cependant, ce n'est pas toujours le cas pour tous les personnages. En guise d'illustration, prenons l'exemple dans *Murambi le livre des ossements*. Cornelius et Gérard discutent à propos du changement d'attitude du vieux Siméon :

> *- Oui, mais attention, Cornelius : aujourd'hui Siméon déteste les proverbes et tout ce qu'on appelle la sagesse des anciens, fit remarquer Gérard.*
> *- Il a beaucoup changé.* (p. 208)

L'attitude de Siméon rappelle bien celle du protagoniste du roman de l'écrivain tunisien Fawzi Mellah, *Le Conclave des pleureuses*. Il désapprouve le recours aux proverbes et les dénigre en tenant ce propos : « *Cette famille a pris la fâcheuse habitude de parler en énigmes et proverbes (c'est une habitude courante ici), et je n'ai jamais compris si c'était par excès de pensée ou manque de vocabulaire.* »[776] Bien que les deux citations mettent en doute l'importance de l'emploi usuel des proverbes, cela n'empêche que les romans de notre corpus utilisent ce mode d'expression comme un des éléments contribuant au renouvellement de l'écriture.

Toutefois, il est à noter que les proverbes apparaissent dans les romans avec des appellations diverses. Les exemples suivants nous permettent de constater la variété du lexique[777] utilisé pour désigner ces formules :

---

[773].GADEN, H., *Proverbes et Maximes Peuls et Toucouleurs*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1931, p. VI.
[774].BA, M., *Un Chant écarlate*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1981, p. 142.
[775].BA, M., *Op. cit.*, p. 141.
[776].MELLAH, F., *Le Conclave des pleureuses*, Paris, Le Seuil, 1987, (2e éd. : Tunis, Cérès, 1993), p. 74.
[777].C'est nous qui mettons en caractères gras les différentes dénominations des proverbes.

- *Me revient à l'esprit le fameux **mot** de mon père.* (AO, p. 38)

- *J'aurais pensé à cette **parole** des anciens, je me serais rendu tout de suite à la police au lieu de lui faire perdre du temps…* (AO, p. 93)

- *De tout façon, depuis les temps immémoriaux du règne de Lyangombe, l'**adage** l'avait déjà édicté.* (PC, p. 31)

- *La négraille adore qui l'écrase, retiens bien cette **leçon**.* (PC, p. 87)

Mais c'est surtout dans d'autres romans africains que nous trouvons les synonymes des proverbes :

- *Notre façon de voir cette question est exprimée par une **maxime.***[778]

- *Un à un, Djibril Guèye laissa tomber les fragments d'un **dicton** de la sagesse populaire.*[779]

- *Faisons une pause et disons ces trois **vérités.***[780]

- *Ecoutons nous aussi quelques **réflexions** sur le pouvoir.*[781]

- *Faisons comme les ménagères et réfléchissons à ces **sentences.***[782]

Très souvent, comme l'affirme Samira Douider, « *les narrateurs cherchent en priorité à varier les dénominations des énoncés appelés « proverbes » en utilisant des synonymes, la diversité de ces appellations montre toute la charge sémantique des proverbes.* »[783] Ainsi, ils sont à la fois, des leçons, des vérités, des réflexions, des pensées, des règles de conduite et de morale, etc.

Avant d'aborder l'étude des proverbes dans les romans de notre corpus, il s'avère intéressant de préciser que, comme nous avons pu le constater, les trois auteurs se sont quelquefois inspirés du *Dictionnaire des proverbes africains* de Mwamba Cabakulu[784], sans vouloir néanmoins le signaler. Certains proverbes repris souffrent d'une traduction et/ou d'une interprétation incorrectes. Nous indiquons en notes de bas de pages les proverbes qui auraient été consultés par ces romanciers. Toutefois, nous ne passerons pas sous silence ce détail étrange. S'il faut admettre que les proverbes constituent le patrimoine culturel et

[778].KANE, Cheikh Hamidou, *Les Gardiens du temple*, Paris, Stock, 1995, p. 54.
[779].BA, M., *Op. cit.*, p. 250.
[780].KOUROUMA, A., *Op. cit.*, 1998, p. 110.
[781].*Ibidem.*, p. 225.
[782].*Ibidem.*, p. 337.
[783].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 179.
[784].CABAKULU, M., *Dictionnaire des proverbes africains*, (Publication du CERVA : Centre d'Études et de Recherches sur les Valeurs Africaines), Paris, ACCT, Édit. L'Harmattan, ACIVA, 1992.

linguistique d'un peuple, il est fort curieux de voir comment Mwamba Cabakulu s'ingénie à coller des étiquettes « tutsi » et « hutu » aux proverbes rwandais et burundais. À notre connaissance, chez les deux peuples respectifs, il n'existe pas de langue et de culture « hutu », ni de langue et de culture « tutsi » (ni même de langue et culture « twa » !) On se demanderait d'ailleurs pourquoi, dans son *Dictionnaire…*, cet auteur n'attribue aucun proverbe aux Twa, comme si, eux, existaient sans langue ni culture pour en créer. C'est tout simplement parce que l'usage cite couramment les proverbes « rwandais » ou « burundais » sans jamais se soucier de leur origine ethnique. De toutes les façons, au Rwanda, tout comme au Burundi, on ne saurait prouver, scientifiquement parlant, que tel ou tel proverbe est l'apanage d'une catégorie sociale quelconque. En le préfaçant, l'historien burundais, Emile Mworoha note que, il est vrai, cet ouvrage « *participe à la réaffirmation de l'identité, de la personnalité et de l'universalité de la culture africaine* »[785], mais il ne faudrait pas que ce livre entraîne le lecteur dans des affirmations gratuites. Les trois romanciers ont bien compris que les proverbes sont « rwandais » et non « hutu » ou « tutsi ». Par exemple, dans l'épigraphe, Monénembo écrit : « *La douleur d'autrui est supportable. Proverbe rwandais.* » Or, Cabakulu note ceci : « *L'épine dans la chair de l'autre est facile à enlever. (Hutu : Rwanda)*[786]*. La peine de l'autre est facile à supporter.* »[787]

Si dans *L'Aîné des orphelins*, il n'y a aucune insertion de chant ni de poème, les proverbes, en revanche, sont beaucoup exploités. Nous en avons relevé plus d'une trentaine qui font presque tous couleur locale, autrement dit, ils portent les marques culturelles africaines, en l'occurrence rwandaises. Ils sont introduits dans le roman sous forme, soit de calque (tant la traduction en est littérale), soit de paraphrase, soit d'équivalence.

Monénembo annonce l'objet de son roman dans l'épigraphe en citant un proverbe rwandais : « *La douleur d'autrui est supportable.* » La formulation originale en kinyarwanda est : « *Agahwa kari kuwundi karahandurika* », littéralement : « L'épine qui est dans la peau de l'autre s'extirpe facilement. » Elle est écrite en caractères italiques mais sans guillemets. Ce qui n'est pas le cas pour les autres proverbes cités dans le roman : ils sont tous écrits en caractères ordinaires et la plupart se trouve entre les guillemets.

À la page 38, deux proverbes sont insérés dans le texte, entre les guillemets. Tout d'abord, le premier intervient dans le contexte où Faustin se rappelle les leçons de courage que lui a prodiguées son père. Il ne doit pas montrer des signes de faiblesse à son adversaire et

---

[785].*Ibidem.*, p. 9.
[786].Pour les autres cas, nous n'évoquerons pas désormais les précisions que l'auteur du *Dictionnaire des proverbes africains* donne entre parenthèses car elles ne sont ni culturellement ni linguistiquement fondées.
[787].CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 272.

doit éviter les deux situations les plus honteuses qui puissent arriver à un jeune homme de son âge : faire pipi au lit et se laisser dicter sa conduite par son égal. Le proverbe est énoncé en ces mots : « *Ne fais pas dire aux langues d'aspic que le lait de ta mère vaut moins que celui des autres !* »[788] Ce proverbe trouve son explication dans la suite du propos. En effet, lorsqu'un père constate que la bravoure de son fils commence à pâlir dans les matches de lutte, il le gronde en lui rappelant ces mots. Une défaite serait le signe d'un manque d'encadrement et de soins dès le bas âge. En d'autres termes, l'enfant ne doit pas montrer aux mégères ni aux jaloux qu'il est physiquement faible parce qu'il a été / est mal nourri.

Le second proverbe est lié à l'expérience qu'on tire de la vie : « *La barbe n'est pas tout, non ! S'il en était ainsi, le bouc serait le plus sage du village !* »[789] Il s'agit de la paraphrase du proverbe : « *Ubugabo si ubwanwa* », littéralement : « Etre homme ce n'est pas avoir la barbe », autrement dit : « La valeur d'un homme ne dépend pas de son âge, ni de sa prestance. » Le narrateur se sert ainsi de ce proverbe pour étayer son point de vue :

> *La vie lui avait appris plus qu'elle ne l'avait fait pour moi. Il était imberbe comme moi mais son âme avait plus de poils.* (AO, p. 38)

À la page 39, d'autres éléments sont ajoutés au proverbe : « *Mange des sauterelles, mange des lézards, mange des grenouilles, mais mange ! C'est dans la saveur des aliments que se trouve l'esprit de Dieu.* »[790] Ce proverbe est un calque dont la formulation est quelque peu biaisée car il est énoncé en kinyarwanda comme suit : « *Haryoha inzara* », ce qui veut dire : « Quand on a faim, on ne manque pas d'appétit, peu importe la saveur des aliments. » Les propositions impératives « *Mange des sauterelles, mange des lézards, mange des grenouilles, mais mange !* » permettent au lecteur de mieux se repérer dans le contexte du proverbe. On pourrait bien le rapprocher à celui-ci : « *L'appétit vient en mangeant* », mais il faut préciser que dans le premier, l'accent est mis sur la faim, alors que dans le second, on insiste sur le plaisir qu'on prend quand on mange.

Le proverbe cité à la page 43 est un calque parfait, tellement la traduction en est littérale : « *Celui qui n'a pas d'esprit, apprécie le sien* », c'est-à-dire en kinyarwanda : « *Utazi ubwenge ashima ubwe.* » Le narrateur en fait directement un commentaire ironique : « *Celui-là en avait si peu qu'il n'avait même pas dû retenir ce proverbe.* » (p. 43). Il veut surtout

---

[788].Dorénavant, nous allons écrire en caractères italiques tous les proverbes relevés dans *L'Aîné des orphelins*.

[789].*Cf.* CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 100 : *L'âge n'est pas l'intelligence* (Rwanda). L'expérience n'attend pas toujours le nombre d'années. Aux âmes bien nées, la valeur n'attend pas le nombre d'années.

[790].*Ibidem*, p. 105 : *L'homme affamé qui boit en mangeant ne regarde pas les excréments* (Efik :Sénégal). L'homme affamé n'a pas de dédain. A la page 106, un autre proverbe exprime la même idée : *Quand les vivres sont épuisés, on mange ce qu'on refusait* (Burundi). L'homme affamé n'a pas de nausée.

souligner le manque de modestie auquel on fait souvent allusion quand on dit en français : « *Ce sont les tonneaux vides qui font le plus de bruit.* »

Par ailleurs, à la page 47, Monénembo n'utilise pas les guillemets pour ce proverbe décalqué : « *Le feu le plus vorace finit par s'éteindre* »[791] ; l'on dit en kinyarwanda « *Umugezi w'isuri urisiba* », littéralement : « La rivière torrentielle s'épuise d'elle-même. » Se dit de quelqu'un qui se croit redoutable mais qui, un jour, finit par connaître le sort du commun des mortels. En remplaçant « l'eau » par « le feu », il parvient à créer un proverbe avec exactement le même sens. Dans ce cas, la formule, placée en début du passage, sert d'introduction à la description, et son sens est saisi au fur et à mesure que les détails se succèdent :

> *Le bruit des fusils qui s'était estompé dans les faubourgs cessa aussi sur le mont Kigali. Le râle des agonisants et le vrombissement des tanks cédèrent la place à la voix des vendeuses de papayes et de maracujas. Le changement se fit sans que l'on s'en aperçoive.* (AO, p. 47)

Faustin, le protagoniste de *L'Aîné des orphelins*, s'adapte très difficilement à sa nouvelle situation. Son désarroi se résume dans ce proverbe que lui a appris le vieux Funga : « *Le monde, il marche, même si c'est souvent de travers* » (p. 49). Sachant bien qu'une formule proverbiale peut être interprétée différemment, le narrateur propose une explication à partir de sa propre expérience :

> *En temps de guerre, je mangeais à l'œil. En temps de paix, il me fallut faire des pieds et des mains pour gagner ma pitance.* (p. 49)

Certains proverbes paraissent carrément inventés par l'auteur. Par exemple, à la page 60, le personnage Claudine laisse sous-entendre qu'il ne maîtrise pas le kinyarwanda mais il prétend manier les proverbes : « *Celui-là va mourir, qui croit se passer des autres !* »[792] Si la formulation et/ou la traduction ne correspondent pas exactement au proverbe que cette femme veut citer, on ne s'en doute pas au sens qu'il exprime. Il s'agit en fait de la paraphrase de deux proverbes. Il y a d'abord : « *Nyamwanga kumva ntiyanze no kubona* », littéralement « Celui qui refuse d'entendre ne refuse pas de voir », en d'autres mots : « On refuse de suivre les conseils mais on ne refuse pas de subir les conséquences » ; et ensuite : « *Intabwirwa ibwirwa nuko amaso atukuye* », littéralement « Celui qui ne veut rien entendre, n'entend que quand ses

---

[791].*Cf.* CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 230 : *La rivière qui dévale s'engorge.* (Rwanda) La précipitation cause la ruine. (Cette explication ne convient au sens du proverbe).

[792].*Ibidem*, p. 141 : *L'épervier est pris dans le piège, c'est lui-même qui l'a voulu.* (Mende : Sierra Leone) L'imprudent doit supporter les conséquences de ses actes. A la page 268, un autre proverbe a presque le même sens : *Ce qui tombera fatalement se sépare de sa cale.* (Banyoro : Uganda) Malheur à l'homme seul !

yeux deviennent rouges », autrement dit, « Qui refuse les conseils, les regrette dans les moments de détresse. »

Il en est de même de ce proverbe introduit entre parenthèses dans le texte :

> *A voir l'attention avec laquelle elle me regarda entrer, je compris : c'était elle qui m'avait convoqué, quitte à laisser à mon compatriote le soin de me sonder (entre mangeurs de manioc, on se comprend forcément mieux)*. (p. 67)

Les parenthèses ont ici la valeur d'un double point. L'évocation d'un mot qui désigne une réalité extra-linguistique (*manioc*) contribue à donner de la couleur locale. L'insertion de celui-ci à la fin d'un argument sert à compléter l'explication, c'est-à-dire, à justifier la réaction de « La Hirlandaise » qui veut « sonder » le narrateur par son compatriote. Par ailleurs, l'auteur souligne l'importance de la culture dans la communication. En effet, les gens qui partagent les mêmes valeurs culturelles peuvent entretenir entre eux une communication non linguistique dont ils sont les seuls à maîtriser les codes. Les gestes, les mimiques, le regard, etc. peuvent, par exemple, être particuliers à tel ou tel groupe social.

Le proverbe cité à la page 74, « *C'est le varan qui rampe avec le varan et c'est la biche qui reconnaît la biche !* », renferme lui aussi l'idée de communication entre les êtres qui sont très proches. L'accent est davantage mis sur le lien singulier qui existe entre les espèces de même nature. Elles savent se reconnaître dans n'importe quelle circonstance. La même pensée est traduite dans ce proverbe rwandais : « *Nta nyana iyoberwa nyina mu mwijima.* » Traduction : « Le veau reconnaît (facilement) sa mère dans l'obscurité. »

À la page 85, l'auteur recourt aux parenthèses pour insérer un proverbe qui est à la fois l'explication et la conclusion de son propos : « *Et si, pendant ce temps, les plus hardis se déboutonnent la braguette ou se laissent aller à des propos insensés, cela fera tout juste rire le chaland (à chacun ses coutumes et ses mœurs, monsieur Van der Poot).* » Le proverbe est la traduction décalquée du kinyarwanda : « *Agahugu umuco, akandi umuco* », littéralement : « Tel pays telle culture, tel autre telle culture. » Il est employé pour démontrer la différence qui existe entre la culture rwandaise et la culture occidentale quant aux rapports hommes/femmes.

Il arrive que le narrateur, pour rendre son discours un peu plus attrayant, improvise un proverbe et prend le lecteur à témoin (désigné par le « *vous* ») : « *C'est comme ça, même quand on est un irrécupérable, même quand on a rejoint l'enfer, on a besoin de quelqu'un pour vous relier au monde.* » (p. 88). À partir de sa malheureuse expérience, Faustin crée ce proverbe : « *On a besoin de quelqu'un pour vous relier au monde.* » Il s'agit en fait d'une sorte de réplique ou de réponse à la mise en garde de Claudine : « *Celui-là va mourir, qui*

croit se passer des autres. » (p. 60). Faustin semble avouer qu'il a compris le message et que désormais, il est prêt à suivre ce conseil.

À la page 91, c'est par une succession de proverbes que le narrateur décrit les conditions pénibles des prisonniers auxquelles il oppose les soins exceptionnels dont il bénéficie grâce au concours de Claudine :

> *Mais, comme le disait mon bon Théoneste de père : « La saveur de la vie est dans le fruit interdit, même les blancs le savent ! » La vie est une étrange course d'obstacles : toutes les haies sont interdites, eh bien, pourquoi les gens naissent-ils sinon pour les franchir ? Et, croyez-moi, il n'y a rien qui ressemble autant à la vie que la prison.*

Les trois proverbes se complètent et renvoient au même référent : « *La saveur de la vie est dans le fruit interdit* » est l'équivalent du proverbe rwandais : « *Imbuto y'umugisha yera ku giti cy'umuruho* », littéralement : « Le fruit du bonheur mûrit sur l'arbre des malheurs[793] », autrement dit, le vrai bonheur arrive ou survient après de multiples épreuves pénibles. La même idée est exprimée à travers ce proverbe : « *Inkoni nziza imera ahaga* » : « le joli bâton pousse dans la forêt interdite ». Les deux autres proverbes, qui ne sont pas d'ailleurs mis entre guillemets comme le précédent, lui apportent plus de précision quant à sa signification : « *La vie est une étrange course d'obstacles* » est en même temps la paraphrase de : « *Il n'y a rien qui ressemble autant à la vie que la prison.* » Le narrateur établit ainsi une comparaison entre la vie et la prison qui sont, toutes les deux, parsemées d'embûches. Dans ce cas, est heureux celui qui parvient à s'en sortir car il aura appris beaucoup de choses. En prison, les règles sont aussi dures que les restrictions :

> *Tenez, ici aussi, il est interdit de cracher par terre, de manquer de respect aux jabirus, de commettre le péché de chair, de voler le bien d'autrui et de trucider son prochain. Au début, il était même interdit de porter ses propres vêtements, d'apporter son manger et de fumer dans les cellules.* (p. 91)

Si le narrateur avoue que « *la saveur de la vie est dans le fruit interdit* », c'est parce qu'il a bien constaté que, depuis un certain temps, « *chacun s'évertue à enfreindre les règles.* » Il en sait long puisque, par exemple, il parvient à prendre une douche alors que c'est interdit. Bref, la signification d'un proverbe peut être cerné par l'insertion de l'un ou de plusieurs variantes d'une même expression proverbiale.

Afin de souligner le peu d'expérience de son personnage, Monénembo introduit, entre les guillemets, un proverbe où il le compare à un enfant qui n'a pas encore atteint l'âge de

---

[793].Véronique Tadjo utilise le même proverbe et l'insère dans son texte sans guillemets ni italiques : « *Les fruits de la paix se cueillent sur l'arbre de la peine.* » (*L'Ombre d'Imana…*, Arles, Actes Sud, 2000, p. 38.)

discernement : « *L'enfant sait courir mais il ne sait pas se cacher.* » (p. 93). C'est au passé du conditionnel que le protagoniste du roman, rongé d'amertume, regrette ses mauvais choix ou plutôt son manque de bon sens : « *J'aurais pensé à cette parole des anciens, je me serais rendu tout de suite à la police au lieu de lui faire perdre du temps.* » (p. 93).

Lorsqu'il s'agit d'un personnage qui, dans ses habitudes, ne fait pas usage des proverbes, ceux-ci apparaissent alors comme sa propre création. C'est ce qui se passe quand Rodney fait la connaissance de Faustin :

> *Tu te portes aussi comme un charme, Faustin ! Je ne te demande pas comment tu fais mais c'est bien ce qu'il faut faire. Mieux vaut que ce soit les autres qui crèvent, n'oublie jamais ça, Faustin ! Je ne connais rien aux proverbes en trente ans d'Afrique. Mais s'il me fallait en inventer un, ce serait bien celui-là : « Larmes de Pierre ? Miel pour Rodney ! »*

L'effet produit par l'évocation des noms propres « Pierre » et « Rodney ». Si le nom de Pierre peut avoir été pris au hasard, celui de Rodney est expressément choisi car c'est lui l'auteur du proverbe. « *Larmes de Pierre ? Miel pour Rodney !* » est la paraphrase de : « *Le malheur des uns fait le bonheur des autres.* » La forme interrogative « *Larmes de Pierre ?* » renforce l'oralité du discours et trahit néanmoins le côté cynique du personnage. Toutefois, le sens du proverbe semble se préciser dans celui-ci : « *Mieux vaut que ce soit les autres qui crèvent.* » Ce proverbe inventé également par Rodney met en exergue le sentiment d'égocentrisme qui domine sa personnalité.

Rodney improvise, à la même page, sans guillemets, un autre proverbe qui fait référence au monde animal : « *Hurler avec les loups, autant le faire avec les plus costauds.* » Apparemment, le proverbe est spontanément formulé pour raccourcir l'explication. C'est par une allusion métaphorique qu'il compare les grands médias internationaux (BBC, CNN, etc.) aux loups.

Lorsqu'il s'adresse à Clémentine, la patronne du bar « *Le chacun comme il peut* », Rodney emploie un proverbe, non pas que le contexte l'exige véritablement, mais parce qu'il voudrait s'en servir comme arme de séduction. Il préfère résumer son propos à travers le proverbe qui exprime sa pensée de manière concise et directe, plus que ne le ferait un simple commentaire : « *C'est là où il y a le bruit qu'il y a la vie, ma chère petite.* » (p. 100). Dans le but de plaire à cette vendeuse de bière qui lui propose, par respect, de prendre la table de fond afin d'éviter les bruits autour du comptoir, Rodney décline l'offre. C'est donc pour être assez convaincant qu'il l'aborde par ce proverbe dont la formulation est quelque peu maladroite.

L'insertion en apposition d'une explication après le proverbe sert parfois à justifier le choix de l'auteur qui tient à préciser le sens du proverbe utilisé / ou « forgé » rien que pour étayer les arguments :

> *Le malheur fait penser à la pluie ; contrairement aux apparences, il n'est jamais subit, me disait le vieux Funga. Cela vient toujours d'une succession de petites choses qui s'accumulent, s'accumulent, et, un beau jour, ça déborde et voici que l'eau gicle de partout ou bien alors le sang. Regarde, petit : d'abord, c'est le père Manolo qui se renverse en voiture peu de temps avant de mourir sous les pieds du pape, devant le monde entier puisque ces gens qui filment tout étaient là ; ensuite, c'est l'Italienne qu'on étripe et pour finir cet accident d'avion ! Les gens, ils ne voient que les incidents, jamais le fil qui les relie !* (p. 110)

Il est intéressant de souligner, d'abord, que le narrateur fait un détour sur les événements qui ont précédé le génocide, événements dont il compare la succession à celle des incidents, au départ, sans importance, mais qui ont abouti à sa ruine. Ensuite, comme on peut le constater, le passage est introduit par un proverbe : « *Le malheur fait penser à la pluie* » correspond ainsi au sujet à développer, et se termine par un autre : « *Les gens, ils ne voient que les incidents, jamais le fil qui les relie !* » Celui-ci a la valeur d'un *quod erat demonstrandum*[794]. On remarque également l'emploi des guillemets qui servent à encadrer tout le passage et non chaque proverbe, comme cela devait normalement l'être. « *Le malheur fait penser à la pluie* » n'a rien à voir avec le proverbe courant en langue française : « *Après la pluie, le beau temps.* » Par contre, il est question, dans le premier, de la répétition ou de la succession de petites choses qui finissent par créer des dégâts. La pluie est une succession des gouttes d'eau qui, quand elle s'accumule, finit par gicler. Il en est de même du malheur qui est une succession de petites choses qui s'accumulent pour se transformer, à la fin en un bain de sang. L'accumulation des incidents capables de créer de grands malheurs est traduite, dans ce passage, par le répétition des groupes syntaxiques : « *qui s'accumulent, qui s'accumulent* », tandis que « *une succession de petites choses* » est répété dans la phrase qui suit. Il s'agit d'une métaphore filée qui établit un parallélisme entre deux phénomènes naturels, l'un concret (la pluie) et l'autre abstrait (malheur) mais qui ont plusieurs points en commun. En effet, lorsque la pluie s'intensifie, l'eau « *gicle de partout.* » De même, quand les incidents s'accumulent, le malheur devient inéluctable et le sang « *gicle de partout.* » Généralement, le romancier se montre soucieux d'expliquer les proverbes qu'il vient de créer, sans doute dans le but de les voir un jour intégrés dans l'usage courant.

[794].Ce qu'il fallait démontrer (ou, par abréviation : C.Q.F.D.).

Parfois, l'introduction d'un proverbe appartenant à la langue française s'accompagne des modifications formelles et sémantiques :

> *Ma foi, quand on a des sous en poche, rien d'autre ne compte. Non, l'argent ne fait le bonheur, il* est *le bonheur*. (pp. 113-114)

La mise en caractères italiques du verbe « être » (« il *est* le bonheur ») revêt une valeur stylistique intéressante. En ajoutant au proverbe cette proposition en apposition, l'auteur n'écarte pas totalement le sens premier du proverbe – même s'il l'introduit par la négation « Non » - mais cet élément lui permet plutôt de renforcer son point de vue qui est avancé, par ailleurs, dans la première phrase dont la formulation est également proverbiale : « *Quand on a des sous en poche, rien d'autre ne compte.* »

Dans la culture rwandaise, la formulation des interdits ou des tabous se présente sous la forme des proverbes : « *On n'élève pas la voix en présence des aînés.* »[795] (p. 115) est la traduction calquée sur le proverbe : « *Nta nkokokazi ibika hari isake.* » Deux interprétations littérales sont possibles : « Aucune poule ne chante en présence du coq », ou bien « Aucune poule ne peut chanter puisqu'il y a le coq pour le faire ! » Il est couramment employé pour signifier aux jeunes qu'ils doivent toujours et en toute circonstance se montrer humbles et respectueux envers leurs aînés ou à l'égard de leurs parents. À la page suivante, nous avons une autre interdiction dont le sens proverbial est une mise en garde contre l'ingratitude : « *Ton père, Théoneste, a dû te dire que tu ne dois pas crever l'œil de celui qui t'a appris à voir.* »[796] (p. 116). C'est bien là une manière de dénoncer avec La Fontaine, l'ingratitude des hommes[797].

Monénembo emploie aussi des proverbes qui permettent d'éclairer le propos par une mise en image de la situation relatée. C'est le cas par exemple de ce proverbe à la page 117 : « *Pour l'ordure, mieux vaut la petite que la grande. C'est pour l'or que c'est l'inverse.* » Afin que le sens soit rapidement saisi, les images qui frappent l'esprit par leur caractère indécent sont utilisées. Le proverbe est formulé à partir du kinyarwanda mais avec le sens inverse : « *Wariye amabyi warya ikirundo* », littéralement : « S'il t'arrive de manger la merde, autant en prendre tout un tas. » Ainsi, dans la mesure où l'on accepte de se rabaisser, autant le faire sans détour ni complexe. Samira Douider a pu observer que, « *en Afrique subsaharienne, les*

---

[795].*Cf.* CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 249 : *Si pressée que soit la mouche, elle attend que l'excrément soit sorti.* (Malinké : Sénégal) Les jeunes ne doivent pas parler avant les vieux.

[796].*Ibidem*, p. 145 : *Ne dites pas que la forêt qui vous a donné asile n'est que petit bois.* (Zulu : Afrique du Sud) Ne dites pas de mal de ceux qui vous font du bien.

[797].LA FONTAINE, (Jean de), *Fables : Livre III*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, 1996, p. 141.

proverbes sont l'occasion d'une expression libre, dégagée de toute pudeur »[798]. En effet, les proverbes font fi des tabous et créent une aire de neutralité.

À la page 120, le proverbe : « *Un village sans idiot est un village sans avenir* », cité à la fin de la description, résume la thématique développée sur le portrait moral de Théoneste :

> *D'ailleurs, le village était injuste à l'égard de Théoneste. Il était ivrogne, d'accord - comme la plupart des voisins, du reste -, mais c'était un homme honnête qui savait tout faire. […] Son âme ne connaissait ni la colère ni la rancune. Quand vous vous moquiez de lui, il rigolait avec vous de bon cœur. Certains se croyaient obligés de le défendre : « Tu es un brave type, Théoneste, mais un peu simple d'esprit. Ah, si tu étais un peu plus malin, ta vie serait bien meilleure ! C'est que je n'ai pas bien envie d'être un grand malin, répondait-il en recrachant sa chique. On a aussi besoin de gens comme moi. Un village sans idiot est un village sans avenir. »* (pp. 119-120)

La personnalité de Théoneste est bâtie sur un paradoxe : « *un brave type mais un peu simple d'esprit.* » Cependant, sa façon de vivre ne lui déplaît pas et sa marginalité ne l'offusque point. Pour se défendre, il recourt à ce proverbe : « *Un village sans idiot est un village sans avenir* », qui est en fait la traduction décalquée de : « *Nta gipfu cy'umuntu* », ce qui signifie : « Tout être humain est utile à quelque chose », ou bien : « Le bon à rien n'existe pas ».

Chez Monénembo, les proverbes décalqués font souvent référence au monde animal alors que la forme originale se réfère à l'univers de la flore où à d'autres éléments de la nature, notamment, à l'eau. Ainsi, par exemple, à la page 124, « *Les animaux se souviennent des antres où ils ont grandi* »[799] est la traduction décalquée de : « *Amazi arashyuha ntiyibagirwa iwabo wa mbeho* », littéralement : « L'eau aura beau être chaude, elle finit par refroidir. » Le fait de créer des images en rapport avec des éléments naturels a été souligné par Roger Chemain :

> *Plus fréquents sont les locutions proverbiales ou d'allure proverbiale où un trait réel, concret du comportement animal, fondé sur l'observation et sur une connaissance profonde du monde des bêtes vient illustrer une situation, manifester une vérité morale, ou rendre compte d'une conduite particulière, un peu à la manière d'un apologue ou de la moralité d'une fable.*[800]

Remarquons au passage que les noms d'animaux cités dans les proverbes s'inscrivent au registre du lexique exotique. Les proverbes qui font référence aux animaux sont parfois si évidents qu'ils ne nécessitent pas d'explication supplémentaire : « *Les oreilles du lapin sont très longues, elles s'allongent davantage quand même à l'approche des grands fauves.* » (p.

[798].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 181.
[799].*Cf.* CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 276 : *L'eau chaude n'oublie pas qu'elle était d'abord froide.* (Rwanda) On n'oublie pas ses traditions.

133) L'évocation des noms d'animaux traduit l'origine régionale du proverbe. Albert Gandonou nous apprend qu'il s'agit généralement d'un « *proverbe dont la caractéristique est d'être marqué par le milieu, la brousse africaine, où il a été produit par des observateurs attentifs de la nature.* »[801]

À la page 136, c'est par une comparaison pessimiste que le narrateur résume son propos : « *Le borgne est plus proche de l'aveugle que les gens bien portants.* » Le proverbe est apparemment créé pour la circonstance : Faustin, face aux juges, ne peut plus contenir son énervement, et au lieu de s'expliquer posément, il leur tient des propos lapidaires articulés par des proverbes, parfois peu explicites pour le lecteur moins avisé. Le borgne est ainsi comparé au présumé accusé qui peut s'attendre plus à la condamnation (« *l'aveugle* ») qu'à l'acquittement (« *gens bien portants* »).

Vers la fin du roman, le verdict de la condamnation à mort est tombé et les minutes d'attente, en prison, sont cruciales pour le narrateur. Comme une sorte de bilan de sa vie, les pensées proverbiales défilent dans son esprit. Il cite successivement cinq proverbes à la page 141 :

> *- On ne rit pas dans les veillées funèbres.*
>
> *- Je vous l'ai déjà dit : y a rien de plus sacré qu'un mourant.*
>
> *- Le véritable ennemi, c'est celui qui pète la santé, c'est sur celui-là qu'on reporte les dépits et la hargne.*
>
> *- Tous les hommes proches de la mort revisitent en pensée les grands moments de leur existence.*
>
> *- Il suffit d'un petit peu de lucidité pour apprécier toute la farce ; or rien de plus lucide que celui qui s'apprête à crever.*

Tous ces proverbes se présentent comme une création du personnage qui les emploie. Ils traduisent un sentiment de désespoir d'un condamné à mort.

Enfin, voici le dernier proverbe utilisé par Monénembo : « *Si tu hais un homme, laisse-le vivre !* » (p. 142) Le narrateur en apprécie la dimension philosophique, à présent qu'il s'apprête à rejoindre, dans l'au-delà, celui qui le lui a appris :

> *Il n'était pas si con que ça, mon vieux Théonetse de père, il devait être simplement lucide. Je me rappelle ce qu'il avait dit au brigadier Nyumurowo quand celui-ci m'avait arraché mon cerf-volant des mains : « Et tu crois, toi, que c'est l'ennemi qu'il faut abattre ? Ca se voit que tu n'as rien compris à la parole des anciens. 'Si*

---

[800].CHEMAIN, R., *L'Imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1976, p. 46.
[801].GANDONOU, A., *Op. cit.*, pp. 116-117.

> *tu hais un homme, laisse-le vivre !', voilà ce que disaient les anciens ! »* (pp. 141-142)

Le même proverbe revient dans l'explicit du roman, à la page 156 ; une répétition qui est loin d'être anodine, puisque le message est assez clair :

> *Ca se voit que tu n'as rien compris à la parole des anciens, toi ! s'exclama mon père avec le même sourire de nigaud heureux que quand il se promenait au marché ou qu'il buvait son vin de palme. « Si tu hais un homme, laisse-le vivre », voilà ce que disaient les anciens !*

C'est dans ces termes que Théoneste s'adresse, pour la seconde fois, au bourreau Nyumurowo qui fait la sourde oreille, car il est déterminé à commettre son forfait insensé.

Tout bien considéré, ce qu'il faut retenir de l'emploi des proverbes dans *L'Aîné des orphelins*, c'est que Monénembo accentue le caractère traditionnel des formules proverbiales en les précédant ou en les faisant suivre systématiquement de la personne citée et du verbe « dire », généralement à l'imparfait : « *Mon père Théoneste disait :* » (p. 39), « *disait-on à propos de Théoneste, mon père* » (p. 43), « *disait le vieux Funga* » (p. 74), « *Mais, comme le disait mon bon Théoneste de père :* » (p. 91), « *me disait le vieux Funga* » (p. 110), « *Ton père, Théoneste, a dû te dire que…* » (p. 116), « *disait le vieux Funga* » (p. 124), « *disait Théoneste, mon père* » (p. 133), « *Comme disait Théoneste, mon père* » (p. 136), « *voilà ce que disaient les anciens !* » (p. 142 et p. 156).

Dans *La Phalène des collines*, les proverbes ne sont pas aussi nombreux et riches que dans *L'Aîné des orphelins*. Nous en avons relevé une bonne douzaine dont la plupart s'inspire largement de la culture rwandaise. Nous les abordons en tenant compte essentiellement de leur nombre d'insertion, du contexte de leur emploi et surtout de la valeur sémantique et stylistique qu'ils apportent à l'œuvre.

L'adage introduit à la page 31 n'est ni écrit entre les guillemets ni en caractères italiques. L'auteur l'énonce en caractères ordinaires[802], comme s'il s'agissait de son propre commentaire :

> *De toute façon, depuis les temps immémoriaux du règne de Lyangombe, l'adage l'avait déjà édicté : l'on est seul vrai témoin de son histoire et seul véritable miroir de son visage, puisqu'on sait de quelle fatigue est née la cerne sous l'œil.*

L'allusion au personnage légendaire, Lyangombe, contribue à mettre l'accent sur le caractère traditionnel de l'adage, qui, du reste, nous apprend que, selon la tradition, l'homme est le seul maître de son destin.

C'est souvent dans un humour noir que Lamko crée des proverbes au ton quelque peu déplaisant : « *La négraille adore qui l'écrase.* » (p. 87) Ce proverbe est inséré dans la narration pour illustrer un passage où l'auteur s'exerce à une parodie du pouvoir politique :

> *Rabats le caquet aux pingouins, fais le nettoyage des ordures.* **[…]** *Dégrossir là où la négraille pullule. Quand elle s'entasse trop, elle pue très fort. La négraille adore qui l'écrase, retiens bien cette leçon. Pour le reste tu peux compter sur moi. Et si elle murmure très fort et réclame justice, on organise les élections. Je te fabrique l'urne, le bulletin de vote, le plan génial de la scène de duperie. Ils n'y verront que du feu. De toute façon, l'on enferme au violon celui qui est réellement élu. Et c'est toi qui continues à présider dans la cour des marionnettes.* (p. 87)

L'apposition de plusieurs maximes et proverbes amène le lecteur à en saisir le sens mais c'est aussi une manière de montrer la richesse de la langue qui est capable de proposer divers proverbes, à la fois, pour exprimer presque la même idée :

> *L'insularité crée ses usages. Il n'y a que le malotru pour déshabiller ses molaires, l'idiot pour laisser lire la douleur sur les stigmates de son visage. Intolérable expansivité ; vertu des seuls cœurs fragiles. Tu te surprends que je parle d'île alors que l'on est entourés de collines, loin de quelconque odeur salée d'océan. Une île n'est pas qu'étendue de terre entourée d'eau. Ton île est habitée de collines peuplées de bananiers et entourée de chaînes de montagnes. Elle est l'île du silence, non pas l'île de soupirs et de hoquets. T'es en quête de ta tante. Une Reine, ça ne se perd pas comme une aiguille dans une botte de foin.* (p. 113)

Dans cet extrait, la narratrice s'adresse à Pelouse qui est en quête du lieu où serait inhumée sa tante morte pendant le génocide. C'est par une métaphore filée et à travers des proverbes qu'elle compare le cœur de Pelouse à une île de soupirs et de hoquets. Le point de comparaison se rattache essentiellement au facteur spatial : l'isolement du cœur et de l'île est évoqué par rapport à l'enclavement du pays qui est « *loin de quelconque odeur salée d'océan.* » Par ailleurs, la maxime « *L'insularité crée ses usages* » rappelle bien le proverbe cité dans *L'Aîné des orphelins*, à la page 85 : « *À chacun ses coutumes et ses mœurs.* » Pour l'expliquer, l'auteur emploie deux proverbes décalqués du kinyarwanda en procédant par une périphrase. « *Il n'y a que le malotru pour déshabiller ses molaires*[803] (c'est-à-dire pour rire) » est la traduction décalquée de « *Umupfapfa (umupfayongo) aseka ubusa* », littéralement : « Le mal éduqué rit n'importe quand et n'importe comment », ou bien : « L'impoli éclate de rires pour un rien. » Tandis que pour le proverbe : « *Il n'y a que l'idiot pour laisser lire la douleur sur les stigmates de son visage* (c'est-à-dire pour pleurer) », en d'autres mots : « L'idiot ne sait pas cacher sa douleur » est la paraphrase de : « *Amarira y'impfubyi atemba ajya mu*

---

[802].Il faut préciser ici que tous les proverbes sont écrits en caractères ordinaires sauf deux : p. 168 et p. 202.
[803].*Cf.* CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 269 : *Le sot tombe et trépigne.* (Rwanda) Le sot s'amuse de tout.

nda », littéralement : « Les larmes de l'orphelin coulent (non pas sur le visage) mais dans son cœur. » C'est l'équivalent du proverbe français : « *Les grandes douleurs sont muettes* » car l'extrême souffrance morale ne fait entendre aucune plainte. On peut constater, hélas, que le proverbe : « *Une Reine, ça ne se perd pas comme une aiguille dans une botte de foin* » est une création improvisée par l'auteur pour expliciter davantage le contexte.

Pelouse est donc partie à Nyanza, lieu où pourrait se trouver la tombe de sa tante, la Reine. Ses recherches n'aboutissent à rien car le vieux maître des ballets, censé le savoir, ignore l'endroit où l'on a enseveli « *Celle du milieu des vies* », et, « *pour rien au monde il ne mentirait en indiquant une fausse tombe à un membre intime de la famille* » (p. 143). De guerre lasse, elle ne sait plus quoi faire. C'est à ce moment-là que la narratrice, métamorphosée en « phalène des collines », se décide d'intervenir. Elle lui apparaît dans le demi-sommeil qui l'écrase contre le dossier de son siège de cuir chaud et lui explique qu'elle ne saura jamais où se trouve sa tombe aussi longtemps qu'elle n'a pas encore franchi tous les obstacles. Pour mieux la persuader, elle fait précéder le proverbe des explications :

> *Si tu me cherches vraiment, si tu cherches ma tombe, si tu veux être affranchie de toutes les hantises, il faut que tu apprennes à saisir les choses cachées de la vie, celles grouillantes au-delà du sensible. N'aie pas peur des obstacles. La frontière n'existe que dans l'esprit de ceux qui bornent la vie en compartiments étanches.* (p. 144)

Il s'agit d'un proverbe éminemment philosophique dont la signification est liée à certains facteurs culturels rwandais. La narratrice voudrait lui faire comprendre qu'il ne suffit pas seulement d'identifier la tombe, mais il faut penser plutôt au rituel du « *guterekera* » (c'est un rituel traditionnel qui consiste à invoquer les proches disparus, en leur offrant en partage les vivres et les boissons dans le but d'apaiser leurs âmes). La narratrice le lui apprend en **ces** termes :

> *Ces âmes par milliers dans les sites attendent comme moi le rituel de l'ensevelissement. Un peu de bière de banane par terre, du lait dans une corne de vache, du haricot, une pâte de sorgho rouge dans un pot d'argile, et qu'avec dans un cor taillé dans une corne de bufflonne, l'on hèle le Nègre qui continue de rôder et qu'il déroule sa litanie en apparaissant entre les petites viscères des poussins ou les jetons de la calebasse du devin avant de s'asseoir sur le coussinet en feuilles de bananiers dans la barque tressée de jonc et papyrus pour l'ultime voyage au milieu de l'escorte d'oiseaux.* (p. 144)

Un peu plus loin dans le texte, vers la fin, en compagnie de Muyango, Pelouse va faire ce rituel au cimetière de Kibengira. Elle apporte un sac à main contenant de la pâte de sorgho rouge et de la bière de banane dans une corne de vache, tandis que Muyango a dans sa

gibecière du lait, du haricot dans un pot d'argile. Ils procèdent au rituel de la manière suivante :

> *Déposons là tout ce que nous avons dans nos sacs. Les revenants fondront sur la bière comme des mouches assoiffées. Ils s'en gaveront à satiété, se saouleront et passeront le temps à la folie. Ils boiront le lait comme des nourrissons… à grosses gorgées.* (p. 202)

À la page 167, nous lisons : « *Le bruit ne fait pas de bien ; le bien ne fait pas de bruit.* » Construit sur un chiasme antithétique, ce proverbe se présente comme une création du personnage qui l'emploie. La scène se passe au Café de la Muse. Deux serveurs, Willy et Scola engagent une conversation dont le sujet est contextuellement préoccupant. Les propos qu'ils tiennent à l'endroit des ONG et des associations caritatives en disent long :

> *Oh ! Tu sais ! A cause de ces gens-là, la vie est impossible ici. Tout est extrêmement cher. Ils payent tout en dollars ! Tu sais pas ce qu'ils font. Vouh ! ils vont ! Vouh ! ils viennent !* **[…]** *Pff ! Et ils font beaucoup de bruits et pour rien !* (p. 166)

La dernière phrase de cet extrait est la paraphrase du proverbe en langue française : « *Beaucoup de bruit pour rien.* »[804] En kinyarwanda, il existe un proverbe qui exprime exactement la même idée : « *Nta neza yo mu nduru* », littéralement : « Pas de bien / ou rien de bon dans le bruit. » Simple coïncidence ou influence linguistique ? On cite souvent ce proverbe pour signifier à quelqu'un qui fait un don mais qui l'accompagne de beaucoup trop de commentaires. Le dialogue des deux employés du bar est attentivement suivi par le très docte Rugeru, en train de « *siroter sa bière fraîche.* » Celui-ci intervient et les éclaire sagement à l'aide de ces deux proverbes. Le premier a deux énoncés opposés dans la forme mais complémentaires dans le fond : « *Le bruit ne fait pas de bien ; le bien ne fait pas de bruit.* » Le second est une illustration concrète du premier : « *L'assistance est un fléau dès lors que ceux qui aident ne permettent pas que les assistés accèdent aux moyens d'être libres.* »

Au même moment, deux clients, un homme et une femme discutent en intimité. La conversation est vive mais tout à coup, la femme change de ton et ponctue son propos de phrases proverbiales :

> *Mon ami, la révolution c'est l'irruption du possible contre la fatalité du réel. Rassure-toi ! « Quand on travaille avec demain et l'incertain, on agit avec raison ». Je sais que tu es un absolu. Pour moi tu es très précieux. Ceux qui sont*

[804].C'est le titre d'une comédie de Shakespeare, passé en proverbe pour exprimer que telle affaire a pris des proportions qui se réduisent à peu de chose.

> *dans l'absolu ont une vie de galérien, ardue parce qu'ils refusent les compromissions, solitaire parce qu'ils sont incompris de tous.* (p. 168)

Le recours à des formulations proverbiales est parfois un indice du caractère émotif du personnage. En s'adressant à son interlocuteur par des proverbes, la femme estime qu'elle peut se faire mieux comprendre à travers ces formes qui véhiculent des vérités profondes. Le proverbe cité entre les guillemets : « *Quand on travaille avec demain et l'incertain, on agit avec raison* » n'est pas la traduction décalquée mais constitue plutôt l'explication de la forme originale du kinyarwanda : « *Imburuburu ntiyima ingoma* », littéralement : « L'imprudent / ou le cupide n'accède jamais au trône ». L'usage voudrait qu'on adresse ce proverbe à quelqu'un qui est excessivement avide de quelque chose pour lui signifier que cet excès peut être la cause de son malheur, l'empêchant ainsi d'atteindre son but. Il est également l'équivalent de : « *Ubamba isi ntakurura* » : « Celui qui veut pendre la terre, il ne l'étire pas », autrement dit, à vouloir trop gagner, on perd même son dû. Apparemment, les deux autres proverbes, dans ce passage, semblent s'écarter du contexte, par les thèmes choisis, mais ils concourent efficacement à l'élucidation du proverbe : « *La révolution c'est l'irruption du possible contre la fatalité du réel* » et « *Ceux qui sont dans l'absolu ont une vie de galérien, ardue parce qu'ils refusent les compromissions, solitaire parce qu'ils sont incompris.* »

Dans un camp de réfugiés, « *construit de toiles en plastique bleu* » (p. 188), la mort fait des ravages. C'est par ces mots qu'une femme se joint à la mère inconsolable et tente de l'apaiser alors qu'elle vient de perdre son enfant de trois ans :

> *La vie est comme une scène de théâtre. Chacun vient, y joue son rôle et repart dans les coulisses. Sois courageuse ! Fortifie ton cœur et couvre-le d'une cuirasse de plomb, un bouclier contre toute douleur.* (p. 189)

Ce proverbe qui compare la vie à une scène de théâtre est la traduction mot à mot du kinyarwarwanda : « *Ubuzima ni nk'ikinamico.* » Les Rwandais l'utilisent très souvent pour expliquer certains événements malheureux qui surviennent d'une manière inattendue. Par exemple, lorsque la mort surprend dans un accident quelqu'un avec qui vous étiez ensemble quelques instants plus tôt. Le *Dictionnaire des proverbes africains* propose deux proverbes très proches de celui-là[805]. Dans le texte, le personnage qui emploie ce proverbe n'a pas besoin de l'expliquer mais de s'en servir notamment comme formule de consolation.

---

[805].CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 292 : a) *La vie, c'est comme le caméléon, ça change de couleur tout le temps.*(Ibo : Nigeria) Il faut s'attendre à tout dans la vie. b) *La vie est une cité dont on ne sortira pas vivant.* (Ashanti : Ghana) Tant qu'on naît, on est appelé à mourir.

À la page 195, le proverbe inséré dans le texte est également un calque du kinyarwanda, tant la traduction en est littérale : « *La laideur est une maladie aussi grave que les autres.* » Ce qui se traduit : « ububi (bw'umubiri) ni indwara nk'izindi. » Normalement, on dit en kinyarwanda : « *Umukeno ni indwara nk'izindi.* » L'auteur a remplacé *ububi* (la laideur) par *umukeno* (la pauvreté). En français, on dit : « *Pauvreté n'est pas vice* » car il n'y a pas de honte à être pauvre, d'autant plus qu'il peut arriver au pauvre d'être riche. De même, la laideur est un défaut physique mais qui peut « se soigner ». Pelouse est en train d'expliquer à Épiphanie son projet de créer la Clinique de l'Espoir dont le but est précisé dans ces quelques lignes :

> *On y coiffera toutes les femmes qui voudront bien se débarrasser de leurs cheveux de deuil, on y coiffera aussi les âmes qui ont poussé de denses broussailles de désespérance. Ce sera de la chirurgie des âmes. Epiphanie, il faut corriger la nature lorsqu'elle s'est trompée. La laideur est une maladie aussi grave que les autres.* (p. 195)

Le proverbe sert à appuyer son point de vue, selon lequel « *il faut corriger la nature lorsqu'elle s'est trompée.* »

Dans la plupart des cas, un proverbe en appelle un autre ; et c'est chaque fois avec l'intention d'apporter, soit de la couleur locale au texte, soit d'étayer un peu plus d'arguments, soit d'expliquer l'un par l'autre ; ce qui reste, par ailleurs, une « *belle façon d'enrichir la langue et la littérature françaises.* »[806] Dans l'extrait suivant, deux proverbes produits dans des contextes culturels différents semblent être en parfaite cohérence :

> *« La charrue avant les bœufs ; n'est-ce pas, Epiphanie ? Mais peu importe. Commençons par ce que nous avons envie de faire maintenant. Le temps n'attend jamais la tortue qui porte sa case sur le dos et si elle porte sa case sur le dos, c'est parce qu'elle n'arrivera jamais à l'heure à son domicile. »* (p. 198)

Le premier : « *La charrue avant les bœufs* » est la formulation elliptique du proverbe en français : « *Mettre la charrue avant les bœufs* », qui signifie : commencer par où l'on devrait finir. En citant elle-même ce proverbe, Pelouse veut expliquer le choix de sa méthode. Elle commence par peindre « *sur une énorme enseigne lumineuse l'inscription devant figurer au fronton de la Clinique de l'Espoir* » (p. 198), alors qu'en principe, elle devrait d'abord chercher un financement, puis louer ou acheter un studio, etc. Comme si elle n'était pas assez convaincante, elle emploie un autre proverbe, qui fait référence au monde animal : « *Le temps n'attend pas la tortue qui porte sa case sur le dos et si elle porte sa case sur le dos, c'est parce qu'elle n'arrivera jamais à l'heure à son domicile.* » La tortue est un animal connu

pour sa lenteur et dont la patience et la prudence ne se calculent pas en fonction du temps. Pelouse pense justement qu'il n'y a pas de temps à perdre. Mieux vaut démarrer le projet avec le peu de moyen dont on dispose que d'attendre que tout le nécessaire soit réuni. La tortue qui prend avant le voyage toutes ses précautions en emportant sur elle tous ses biens ne lui servirait pas de modèle.

Le dernier proverbe employé par Lamko se trouve à la page 202. Pelouse et Muyango visitent le cimetière de Kibengira. Ils entrent en communication avec les morts dans une sorte de prosopopée :

> *Ils ignorent que nous avons entendu leur clameur. Ils ne se doutent pas que nos oreilles quoique percées sont encore suffisamment longues pour traverser les palissades. 'Epie qui t'épie', dit l'adage. Nous l'avons appris dès nos couches souillées aux excréments de lait.*

L'adage « *Epie qui t'épie* », décalqué du kinyarwanda : « *Cunga ugucunga* » et cité par Muyango, n'est pas adressé, en réalité, à Pelouse – son interlocutrice physiquement présente – mais il est destiné directement aux morts auxquels les deux personnages ont apporté du lait, du haricot, de la pâte de sorgho rouge et de la bière de banane, un geste culturellement symbolique. Muyango se fait l'illusion d'être en parfaite communion avec les morts et leur prête les facultés humaines. Ils peuvent ainsi entendre ou suivre la conversation de leurs « hôtes » qui, à leur tour, sont en mesure d'entendre leur clameur.

Si Monénembo et Lamko ont tendance à recourir à la traduction décalquée des proverbes du kinyarwanda, Diop n'échappe pas à la règle. Sur les six proverbes relevés dans *Murambi le livre des ossements*, deux n'appartiennent pas véritablement à la sagesse populaire rwandaise.

À la page 77, nous lisons :

> *« À quoi reconnaît-on un véritable ami ? » Ils répondirent en frottant leurs machettes l'une contre l'autre : « Il est là dans les moments difficiles. »*

Il s'agit de la paraphrase du proverbe français théâtralisé : « *On reconnaît le véritable ami dans le besoin.* »[807] En kinyarwanda, on a un proverbe qui exprime exactement la même pensée : « *Inshuti uyibona mu byago* » c'est-à-dire : « Le véritable ami intervient quand tu es dans les moments de détresse. » Ce proverbe très courant dans les conversations est cité

---

[806].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 118.

[807].CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 19 : *Celui qui te donne du poisson à la saison des hautes eaux est ton véritable ami.* (Mongo : Zaïre) C'est dans la nécessité que se manifeste la véritable amitié. Un autre proverbe similaire se trouve à la page 264 : *Ton frère se reconnaît lors du deuil et non lors de la cueillette des arachides.* (Serer : Sénégal) La solidarité dans les malheurs est l'expression naturelle de fraternité.

lorsqu'on veut prouver que le soutien d'un ami dans les situations difficiles est la preuve d'une amitié sincère et qu'il faut, par contre, se méfier de quelqu'un qui prétend être un ami mais qui n'est là que quand tout va bien ou dans les fêtes. Or, voilà que dans *Murambi le livre des ossements*, le personnage s'en approprie, non pas pour faire du bien, mais pour tuer. Notons cependant que les deux énoncés du proverbe sont écrits entre guillemets.

Le narrateur introduit, à la page 89, cette pensée proverbiale : « *Le respect, ça se mérite* » avec l'intention de défendre son point de vue. La nuance indiquée est telle que le combat pour retrouver la liberté ne devrait pas passer par la loi du talion : « *Œil pour œil, dent pour dent.* » Il donne l'exemple de l'Afrique du Sud :

> *Je suis bien d'accord avec toi, personne n'aurait trouvé cela normal, personne n'aurait dit : « Ah ! Ces pauvres Noirs d'Afrique du Sud, il faut quand même les comprendre, ils ont tant souffert de l'arrogance des racistes blancs pendant trois siècles ! »* (p. 89)

« *Le respect, ça se mérite* » est en fait la traduction littérale de : « *Icyubahiro kirihabwa* », ce qui veut dire : on est respecté pour ses actes et ses pensées intègres et non parce qu'on le sollicite ou que l'on veut l'être absolument.

Les proverbes cités à la page 140 sont attribués au personnage, docteur Joseph Karekezi, « *le fameux bourreau de Murambi* » (p. 148) :

> *Ce seront des souffrances atroces, certes, mais seules les âmes faibles confondent le crime et le châtiment. Dans ces vulgaires, battra le cœur pur de la vérité. Je ne suis pas de ceux qui redoutent les ombres de leur âme. Mon unique foi est la vérité. Je n'ai pas d'autre Dieu. La plainte du supplicié n'est que ruse du diable. Elle veut obstruer le souffle du juste et empêcher sa volonté de se réaliser.* (p. 140)

En faisant subir à ses proches (la femme et les enfants) des souffrances atroces, ce personnage affirme sans scrupule, qu'il ne commet pas un crime mais qu'il exécute un châtiment. Trop méchant pour être sadique, il forge ce proverbe : « *La plainte du supplicié n'est que ruse du diable* », à travers lequel il prétend qu'on ne doit pas fléchir aux supplications des victimes, car ce serait un signe de faiblesse.

Le protagoniste du roman, Cornelius, décrit à Gérard la personnalité du vieux Siméon Habineza, dans ce proverbe : « *Celui qui n'a pas de clôture autour de sa maison n'a pas d'ennemis* »[808] (p. 208). En le plaçant entre les guillemets, le narrateur déclare qu'il tire ce

[808].*Cf.* CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 21 : *Qui n'a pas de clôture à sa parcelle, n'a pas d'ennemi.* (Burundi) La clôture est un signe extérieur de manque de convivialité.

proverbe de la sagesse des anciens. Il endosse en même temps la tunique de Siméon pour prêcher la tolérance :

> *Maintenant, rentrez chez vous et réfléchissez : il y a un moment où il faut arrêter de verser le sang dans un pays. Chacun de vous doit avoir la force de penser que ce moment est arrivé. Si quelqu'un parmi vous n'a pas cette force, c'est qu'il est comme un animal. La maison de mon frère ne sera pas détruite.* (p. 208)

La maison dont il est question dans ce passage est celle du docteur Joseph Karekezi ; elle n'a rien à voir avec celle évoquée dans le proverbe où elle est comparée à la tête (ou à l'esprit). Aussi longtemps qu'on garde dans sa tête les barrières ethniques considérées dans le proverbe comme « *la clôture autour de sa maison* », on ne peut pas être libre car on ne voit toujours dans l'autre qu'un ennemi. Le propos suivant est assez clair à ce sujet :

> *Elle* [la maison] *va accueillir tous les orphelins qui traînent dans les rues de Murambi. Et je vais vous dire une dernière chose : que pas un de vous n'essaie, le moment venu, de savoir si ces orphelins sont twa, hutu ou tutsi.* (p. 208)

Enfin, le proverbe à la page 211 est un bel exemple d'une traduction parfaitement décalquée du kinyarwanda : « *Le chemin ne connaît pas le chemin.* »[809] C'est une traduction quelque peu malaisée du proverbe rwandais : « *Inzira ntibwira umugenzi* », littéralement : « Le chemin n'indique pas au voyageur la bonne voie (ou la voie à prendre). » Ce proverbe est la conclusion du discours que Siméon tient à Cornelius :

> *Tu dois être comme le voyageur solitaire, Cornelius. S'il s'égare, il lève la tête vers le ciel et les arbres, il regarde dans toutes les directions. Pourtant, le voyageur aurait pu se dire en se baissant vers le sol : je vais interroger le sentier, lui qui est à cet endroit depuis si longtemps doit pouvoir m'aider. Or il ne lui montrera jamais la voie à suivre. Le chemin ne connaît pas le chemin.* (p. 211)

La réplique de Siméon est en fait la réaction à la question de Cornelius qui ne sait où trouver « *des mots pour parler aux morts.* » (p. 211) Or, selon le vieux Siméon, il n'en existe pas. Ce qui compte c'est de mieux respecter la vie humaine :

> *Notre existence est brève, elle est un chapelet d'illusions qui crèvent comme de petites bulles dans nos entrailles. Nous ne savons même pas à quel jeu elle joue avec nous, la vie, mais nous n'avons rien d'autre. C'est la seule chose à peu près sûre sur cette terre.* (p. 212)

À travers cette parabole philosophique, le vieux Siméon fait une leçon de sagesse à Cornelius. Il lui apprend que la meilleure façon de s'adresser aux morts, passe par le respect qu'on doit à

[809].*Cf.* CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 61: *La route ne donne pas de renseignements au voyageur.* (Rwanda) Chacun doit savoir se débrouiller.

la vie. Selon le proverbe : « *Le chemin ne connaît pas le chemin* », l'homme devrait parfois apprendre à se tirer d'affaire tout seul sans toujours vouloir compter sur les autres qui, souvent, ne savent rien de sa situation.

Au terme de ce sous-chapitre sur les proverbes, il y a lieu de formuler cette observation. Les proverbes de la langue française sont généralement considérés comme un langage littéraire figé dans un sorte d'immobilisme. Or, les proverbes africains constituent une expression linguistique sans cesse renouvelée et enrichie. Ils sont la source d'une matière constamment vivante. À travers les trois romans, nous avons pu identifier des proverbes « créés momentanément » à partir des contextes décrits par les auteurs. Cela prouve, une fois de plus, qu'en Afrique, l'esprit forge sans cesse de nouvelles sentences pour fixer l'éthique du moment. Sur ce point, le propos de Mwamba Cabakulu se passe de commentaire :

> *En Afrique,* **[…]** *les proverbes se bousculent et s'envolent comme des abeilles, de bouche à oreille. La population en est encore friande. Aussi viennent-ils fréquemment et abondamment fertiliser la littérature écrite en langues européennes, les homélies des religieux et les discours des hommes politiques. Ceci prouve sans doute l'actualité et l'intérêt sans cesse croissant des proverbes en Afrique. Ils continuent à répondre aux goûts des gens.*[810]

Le fait d'employer plusieurs proverbes pour illustrer un même sujet confirme la richesse des cultures africaines. La consultation du *Dictionnaire des proverbes africains* de Mwamba Cabakulu permet de constater que les proverbes insérés par les trois auteurs ne sont pas uniquement issus de la culture rwandaise mais font référence également à d'autres cultures africaines.

Le relevé des chants, des poèmes et des proverbes dans les romans de notre corpus aura permis de faire des observations importantes quant à leur mode d'insertion, à leur valeur sémantique et stylistique. Ces éléments porteurs des marques de l'oralité ont principalement le mérite de véhiculer des valeurs culturelles régionales. Ils permettent aussi à la culture locale de se frayer un chemin donnant accès à une ouverture vers le sérail des cultures universelles. Ils contribuent par ailleurs au renouvellement du genre et à l'enrichissement de la langue française. Toutefois, ils ne sont pas les seuls facteurs qui témoignent de l'oralité du texte. D'autres éléments propres à la culture locale apportent à leur manière une certaine forme d'originalité aux œuvres que nous analysons.

2.3.1.3.3.3. L'Oraliture

Les romans de notre corpus restituent quelques-uns des facteurs de l'oralité, proches pour la plupart de l'expression littéraire traditionnelle. Celle-ci est davantage légitimée par une tendance littéraire moderne qui assimile la narration à un discours émis par le narrateur. En ce qui concerne les textes que nous étudions, nous avons pu remarquer que, le plus souvent, la fonction du narrateur consiste en un rapprochement du récit au discours oral.

L'expression orale sous-tend la présence de différents interlocuteurs. Afin de restituer cet élément, les auteurs créent une relation entre le narrateur et le lecteur, comme celle qui existait entre le conteur et son public, dans la littérature orale traditionnelle. Voici par exemple un passage de *L'Aîné des orphelins* où le narrateur semble s'adresser implicitement au lecteur à travers des interlocuteurs imaginaires :

> *Elle avait l'air si sincère que quand, de retour à ma cellule, on me demanda le nom de la bonne fée qui m'avait accoutré ainsi, je répondis, tout guilleret :*
> *- Ma fiancée, pardi ! Vous verrez comme tout vous semblera facile le jour où vous en aurez une, vous aussi !* (p. 90)

La présence du narrateur et du lecteur dans le texte littéraire écrit se manifeste par des interventions du premier qui apporte des commentaires à ce qu'il relate, fait part de ses pensées et implique le second en s'adressant directement à lui et en le faisant participer à la narration. Ce genre de procédé que Jean-François Jeandillou appelle la métalepse intervient lorsque le narrateur s'adresse directement au narrataire :

> *Loin d'être assimilable à tel ou tel individu lisant effectivement le roman, en un lieu et un temps précis, le « lecteur » équivaut à un modèle inscrit dans le texte. Il ne s'agit pas d'une personne physique mais d'un* allocutaire*, d'un* vous *que le narrateur postule* in abstrato.[811]

Chez Lamko, les interventions du narrateur sont soit des réflexions, soit des commentaires, qui explicitent la narration :

> *Tu sais, nous les peuples des Grands Lacs, nous avons cette spécificité dont il faut tenir compte. Nous sommes accueillants, nous rions avec le visiteur, nous sommes prévenants, accortes, mais tout cela n'est que la surface, la croûte. Pour savoir ce que nous pensons réellement, il faut aller au-delà de la coquille. Repousser l'apparat pour l'*imparat. (PC, p. 106)

---

[810].CABAKULU, M., *Op. cit.*, p. 12.
[811].JEANDILLOU , J-F., *Op. cit.*, p. 163.

Le narrateur s'improvise en véritable anthropologue et interpelle le lecteur pour lui expliquer le comportement « énigmatique » des peuples des Grands Lacs. Parfois les auteurs ont l'intention - ou plutôt la volonté - de restituer ce que Samira Douider considère comme « *la forme du palabre africain en assimilant le narrateur au griot et le lecteur au public.* »[812] L'intervention du narrateur dans le récit permet quelquefois au lecteur d'orienter son appréciation face à des situations embarrassantes auxquelles ce narrateur est exposé :

> *Je supporte de moins en moins sa mauvaise haleine. Il faut dire que ça ne va pas très fort non plus du côté de son estomac. Ses intestins lui font des misères depuis son séjour de trois semaines, l'année dernière, chez nos parents de Cyangugu.* (MLO, pp. 27-28)

Les commentaires du narrateur servent ainsi à guider le lecteur tout au long du récit, principalement sur certains détails ou sur ses propres réactions.

Le caractère oral de la narration se révèle par les multiples modes d'intervention du narrateur. Les interrogations directes constituent un moyen de relaxe du récit :

> *Mais que lui importait, désormais ? A ses yeux, le docteur Karekezi, sans doute en train de rôder quelque part entre Goma et Bukavu, n'était ni mort ni vivant. Comment avait-il pu se renier à ce point ? Juste pour devenir riche ? Appétit de puissance, ce masque éclatant de l'infamie et de la servitude.* (MLO, p. 206)

Dans *La Phalène des collines*, le même style est très fréquent. Les interrogations directes servent parfois d'introduction d'un sujet délicat ou d'une description d'une situation de détresse :

> *Car quoi ? L'exil est-il une réjouissance ? Non ! Il fait tendre la sébile à quémander la terre des voisins, quêter leurs ancêtres, simuler leurs rires, inhaler leurs odeurs.* (p. 20)

Ce questionnement laisse sous-entendre une sorte de dialogue établi entre le narrateur et le lecteur. Cependant, aucune réponse ne lui est exigée car le narrateur intervient directement à sa place et anticipe les réponses en lui suggérant les explications.

Par les interrogations directes, le narrateur amène le lecteur à participer à ce qui est relaté :

> *C'est comme ça, même quand on est un irrécupérable, même quand on a rejoint l'enfer, on a besoin de quelqu'un pour vous relier au monde. Surtout que, me concernant, ce quelqu'un s'appelait Claudine, c'est-à-dire une gonzesse avec un porte-monnaie plein, des yeux merveilleux et une paire de fesses qui avait le don de détourner vers elle les regards de toute une rue. Elle laissa volontiers durer le silence, comme pour me faire comprendre jusqu'où pouvait nous mener mon*

[812].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 144.

> *exécrable tempérament. Que faire dans ces cas-là sinon jouer avec un pan de ses hardes en se tordant la bouche ?*

En s'adressant directement au lecteur, le narrateur anticipe la réaction de son supposé interlocuteur et espère acquérir son assentiment.

L'implication du lecteur par le narrateur à travers le récit s'accompagne également de nombreuses exclamations qui les maintiennent dans un échange linguistique. Dans *La Phalène des collines*, elles trahissent la subjectivité du jugement que le narrateur porte sur la nature humaine :

> *Je ris du territoire des hommes ! Un triste tableau d'art soufflé en relief accidenté et tourmenté de sable rouge sang ! Cocasse l'homme, surtout quand il se prend pour la plus lumineuse des créatures !* (p. 19)

Dans *Murambi le livre des ossements*, les exclamations sont parfois une astuce du narrateur pour susciter le lecteur à avoir la même appréciation sur un personnage. Ainsi par exemple, le colonel Etienne désapprouve les idées du docteur Karekezi et suppose que le lecteur ne peut être que d'accord avec lui :

> *Quel type infernal ! J'ai refusé de le suivre sur le terrain où il voulait me mener.* (p. 163)

Dans *L'Aîné des orphelins*, le narrateur déclare manifestement au lecteur sa déception d'appartenir au genre humain. L'emploi des exclamations les place dans un contexte de face à face. Le propos est directement adressé au lecteur prêt à s'apitoyer au sort du narrateur :

> *- Ah ! dit le premier juge, il t'arrive tout de même de regretter ! ... Ta propre vie, bien entendu, sûrement pas celle de ta victime ! Tu es un monstre, Faustin ! Tu ne mérites pas d'appartenir au genre humain !*
> *- Je n'ai jamais pris ça pour une gloire, appartenir au genre humain ! Jamais je n'ai vécu aussi heureux que quand j'étais dans la mine d'étain !* (p. 137)

Les trois illustrations nous montrent que chaque fois le narrateur prend en témoin le lecteur, surtout pour lui prouver sa méfiance à l'égard des humains. Il dénonce leur hypocrisie, leur mégalomanie, leur trahison, leur monstruosité, etc. Il s'agit d'une subtilité stylistique qui permet non seulement au récit de rester vif, mais aussi au narrateur de passer d'un sujet à l'autre en faisant participer le lecteur, parfois par des monologues dynamiques ou des dialogues intérieurs qui abondent notamment dans *La Phalène des collines* :

> *Que l'homme accepte de migrer pour échapper à la peur ; il devient proie de l'exil, une bête solitaire sans âme. Q'il s'accroche au lopin de terre de son ancêtre, là où l'on enterra son placenta et son cordon ombilical, il pourrit comme le champignon sous les trombes d'eau diluviennes !* (p. 190)

Ce monologue dynamique s'articule sur deux phrases introduites par des injonctives avec la valeur des propositions conditionnelles ou concessives. Selon Grevisse, elles expriment une alternative : « *S'il s'agit d'une alternative, le tour avec* que *et le subjonctif équivaut tantôt à une proposition de condition (souvent avec une nuance d'opposition :* Même si…*), tantôt à une proposition de temps.* »[813] Or le narrateur démontre au lecteur que, dans des moments tragiques, l'homme se retrouve seul face à son destin, et aucune de ces alternatives ne peut lui assurer le salut.

Le dialogue intérieur transparaît dans le même roman, à la page suivante. Il s'agit d'une prosopopée à travers laquelle la narratrice envahit l'esprit d'un personnage en plein sommeil :

> *Tu es sortie de toi pour rejoindre le territoire de l'illimité, par le rêve. Je t'ai déjà pourtant dit qu'il faut observer la distance avec moi. Tu es toi. Tu n'es pas moi. Je ne suis pas toi.* (p. 191)

La narratrice (la Phalène) croit avoir sous ses yeux son interlocuteur (Pelouse). La Phalène qui s'est égarée par delà les collines, engage la conversation avec Pelouse qui « *dort les poings fermés comme un nourrisson* » (p. 190), dans une chambre d'hôtel. Cependant, la vivacité du dialogue interpelle le lecteur auquel la narratrice lance cet avertissement : « *But in vino veritas !* » (p. 191) Ainsi, Pelouse n'est pas la destinataire première du message. Il est plutôt adressé au lecteur qui est sans cesse interpellé par les « *tu* » et les « *vous* », comme si la narratrice voulait lui faire des confidences, et franchir, par conséquent, « *la barrière que constitue le texte écrit.* »[814]

L'expression s'appuie sur un support visuel qui concourt à la compréhension du texte, alors que le sens du discours oral est transmis essentiellement par des éléments auditifs auxquels s'ajoute souvent la mimique expressive. Aussi, la simplification des structures des phrases et des emplois syntaxiques particuliers dans un discours oral imposent à celui-ci un rythme qui permet de faire parvenir au destinataire le message dans des conditions favorables. Ce rythme se manifeste entre autres dans les répétitions, les hésitations ou les interruptions des narrations.

Dans un texte écrit, l'oralité se caractérise par la tendance à utiliser des phrases courtes et simples qui conservent une certaine concision au discours :

---

[813].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 1629.
[814].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 150.

> *Le lendemain, vers midi, tout était terminé. Le préfet est arrivé avec une petite suite. Un type à lunettes. Il portait un complet beige très propre et s'était mis du parfum. Les mains dans les poches, il a regardé d'un air soupçonneux les corps éparpillés dans la paroisse.* (MLO, pp. 108-109)

L'emploi des phrases courtes et simples dans un texte littéraire permet à la narration de progresser et d'enchaîner les détails :

> *Nous nous installâmes dans un bosquet d'acacias. Il ouvrit une boîte de sardines et m'offrit une cigarette. Je pris cela pour une marque d'affection. Trois jours de vie commune, cela crée forcément des liens.* (AO, pp. 40-41)

Le rythme oral est indiqué par la ponctuation forte et par l'insertion de propositions nominales :

> *Je reprends ma randonnée. Légers battements d'ailes. Suspension. Voltige. Cabotinage. Vol d'agrément. Très soft battements d'ailes.* (PC, p. 59)

Les nominales contribuent à créer dans les romans une illusion d'oralité et apportent au récit un rythme qui reproduit les groupes de souffle de l'oral. Ce rythme particulier se traduit à l'écrit par une ponctuation en points de suspension :

> *Sur le boulevard de Nyabugogo… Devant l'hôtel Bienvenue… J'ai dû lui trouer la paume de la main… il ne voulait pas lâcher son appareil photo, ce crétin !* (AO, p. 54)

Nous avons également deux exemples intéressants dans *La Phalène des collines* :

> *La misère, elle, est présente… les veuves… les orphelins… les infirmes, les sans-emploi. Descendez, les amis, descendez de votre perchoir.* (pp. 107-108)

> *Ca me rend nerveux. Sais-tu ce qu'on faisait autrefois aux niais qui refusaient de comprendre la fondation des choses, les vrais mythes ?... On leur donnait la chicote. Et je t'avoue… si j'avais un fouet entre mes doigts, je te flagellerais… vigoureusement, jusqu'à t'enlever des lanières de peau… de la peau du dos pour que tu n'aies pas le loisir de contempler ta plaie.* (p. 109)

En général, la ponctuation forte ainsi que les points de suspension, en isolant les groupes nominaux qui explicitent les propositions indépendantes, reproduisent les groupes de souffle de la phrase orale.

Outre les propositons nominales, les marques de l'oral s'inscrivent aussi dans l'emploi des propositions infinitives en construction indépendante :

> *Compter les bosses de ce monde habité par le Temps. Pénétrer dans le temple du Temps qui tourne sur lui-même. Enjamber ses bords et s'installer dans sa course. Se laisser étourdir par le mystère qui y rôde. S'asseoir sur les ailes du rêve que*

> *l'on enfante et voguer, naviguer sur l'océan des aventures de la vie. Que les images de la vie en poussière façonnent le rêve !* (PC, p. 212)

Ces propositions infinitives se succèdent en une énumération d' « *images de la vie en poussière.* » Selon *La Grammaire Larousse du français contemporain*, « *la force stylistique du tour vient de l'apparition brutale dans la phrase d'une forme qui, comme tout verbe, décrit, mais plus sèchement, plus rapidement, car elle est dépouillée de toute détermination de personne et de nombre.* »[815] Cette construction est un effet de style et souligne le caractère familier de cette forme qui est compatible avec l'expression orale.

Les propositions infinitives se présentent sous la forme de phrases indépendantes, mais, en réalité, il s'agit de propositions dépendantes dont la principale est sous-entendue. C'est une construction elliptique car ces propositions infinitives sont sujet de la forme impersonnelle dont le narrateur a fait économie.

Tout bien considéré, la présence de l'oral dans les textes de notre corpus est sous-jacente. Que ce soit par la succession de phrases simples et courtes, par l'emploi de nominales ou d'infinitives et même par l'insertion d'éléments de l'expression directe (notamment les adverbiales : « *Jamais !* », « *Non !* », etc.), tout contribue à suggérer le rythme d'une expression « oralisée ». Certains de ces éléments constituent ce que Fromilhague et Sancier appellent « *les marques de subjectivité* »[816].

Le retour plus ou moins régulier de certaines unités lexicales dans un récit est l'une des caractéristiques de l'expression orale. La répétition, en tant que « *moyen d'accentuation* »[817], contribue non seulement à ce que le message parvienne le plus clairement possible au destinataire, mais aussi impose un rythme à la narration. Voici quelques illustrations :

> *On mangeait bien à la Cité des Anges bleus. On dormait bien, on rigolait bien. On n'avait pas de poux dans les cheveux et ces méchantes tiques aux orteils qui vous déchiquettent la chair.* (AO, p. 77)

La répétition anaphorique du « *on* » renforce l'idée d'énumération des bienfaits dont jouissent les enfants de la Cité des Anges bleus. L'éloge fait à celle-ci est aussi une façon de mettre en exergue tous les maux dont ont souffert les orphelins avant d'y élire domicile.

Dans *La Phalène des collines*, la multiplication des répétitions donne au texte un rythme tout à fait particulier, contraignant ainsi la narration à s'y soumettre :

---

[815].CHEVALIER, J. C., BLANCHE-BENVENISTE, C., ARRIVE, M., PEYTARD, J., *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1964, p. 372.
[816].FROMILHAGUE, C. et SANCIER, A., *Op. cit.*, p. 90.

> *Celui qui a jalousement conservé le rire qui chasse l'animal en l'homme, le rire qui cache la douleur, les tribulations, le rire qui sonne, résonne fort et frappe sur le faciès des coteaux de basalte, le rire qui bouche l'antre béant des cavernes d'esclavage aux stalactites qui tombent et stalagmites qui montent ; le rire qui grimpe au sommet des collines de bravoure, au-dessus de la plaie noire.* (p. 53)

La répétition anaphorique de ce groupe syntaxique « *le rire qui…* » crée dans ce passage un rythme très musical fondé sur le contraste même de l'existence : le rire dans la douleur. Ce rythme qui ponctue régulièrement le récit est déjà annoncé dans l'exorde : « *ici commence l'ère du poète : la vocation d'une polyphonie sur des arpèges de cacophonies douloureuses.* » (p. 12)

La répétition, l'hésitation, la rupture du propos sont des facteurs qui contribuent à la reproduction du discours oral. Cependant, d'autres moyens de transmission de l'oralité sont mis en œuvre par les auteurs pour faire entendre véritablement le texte sonore. Par différents procédés, le lecteur peut « entendre » la narration, notamment par l'introduction d'onomatopées :

> *Ah non ! Tu me connais mal, je ne vais pas faire de cadeau à ce crétin de général Perrichon. Ah oui, parce que je ne t'ai pas dit, pendant tout ce temps sa femme n'arrête pas de chialer. Elle va le quitter, car elle n'a rien à faire d'un général incapable de protéger un chat contre un jardinier éthiopien en temps de guerre. Il va devenir fou de douleur et à la fin il va errer sur la scène en faisant miaou… miaou…* (MLO, p. 79)

Prenons un autre exemple dans *La Phalène des collines* :

> *Vous appelez les poules et les coqs. Cot cot cot !* **[…]** *Vous reproduisez donc le caquètement de la mère poule qui cherche ses poussins. Cot ! cot ! cot ! La basse-cour tend l'oreille. Vous jetez le grain de sorgho, de maïs. La volaille accourt, se rassemble, picore le sorgho, le maïs. Vous jetez encore du grain. Puis vous choisissez l'animal le plus beau : plume lustrées, paon de bravoure à tête altière, aux ergots puissants. Vous le prenez en chasse. La poule, le coq s'interroge, lance bruyamment un kat kat kat kain ! Vous continuez de le poursuivre. Vous le coincez là.* (p. 176)

Les « *miaou… miaou…* », les « *cot ! cot ! cot !* », les « *kat kat kat kain !* » et les « *uff* », les « *pff* », les « *ha ! ha !* », etc., omniprésents dans les textes, tous ces mots ont un caractère particulièrement sonore puisqu'ils sont censés suggérer par l'imitation phonétique d'un fait ou d'un sentiment dénommés : le miaulement, le caquètement, le soulagement, les plaintes, le rire, etc. Cet aspect sonore est parfois accentué par la présence des interjections dans le texte écrit. L'insertion des onomatopées contribue à la sonorisation du texte et met en évidence une

[817].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 162.

perception du son, qui peut être différente d'une culture à l'autre. Voici quelques exemples relevés dans *La Phalène des collines* : « *God dam* » (p. 98), orthographié en un seul mot à la page 183 : « *Goddam* », « *Niet* » (p. 151), « *Vouh !* » (p. 166), « *Zut !* » (p. 90, p. 175, p. 191, p. 213), etc. Certaines interjections sont visualisées dans le texte par une typographie en caractères italiques avec les guillemets, sans doute comme support de l'oralité écrite, mais également comme des « *marqueurs affectifs* »[818].

2.3.1.3.4. Les Néologismes et la polysémisation du discours

La langue française n'a cessé d'intégrer à son lexique de nouvelles unités ou de donner des sens nouveaux aux mots déjà en usage. Ces innovations sont des néologismes qui, selon Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert[819], peuvent être de forme, lorsque le signifiant lui-même est nouveau, ou d'emploi, lorsqu'il s'agit d'un signe déjà existant utilisé avec un sens nouveau. Les néologismes qui sont une des manifestations de la vie des langues peuvent répondre à des besoins collectifs pour désigner des réalités nouvelles, par exemple, *génocideur*, ou bien *travailler* avec le sens de « tuer », des mots récurrents et écrits en caractères normaux dans les textes de notre corpus comme s'ils étaient dorénavant consacrés par l'usage. Ils peuvent également être le résultat d'une création individuelle, auquel cas ces mots fabriqués, tels que : *soursures* ou *souffre-douleurer* (dans *La Phalène des collines*), ont moins de chance de s'imposer et d'intégrer le lexique de la langue française. Ils sont plutôt ressentis comme des éléments marginaux.

Généralement, l'emploi des néologismes est dû à la nécessité, d'une part, de désigner une réalité ou un concept nouveaux, c'est-à-dire, des usages particuliers, appelés aussi les « *technolectes* »[820], et d'autre part, de répondre au besoin de désigner des choses déjà connues par un nom jugé plus efficace. Parfois, le souci d'euphémisme amène à remplacer les mots jugés déplaisants. On se souvient, par exemple, que le terme « cabinet(s) » a perdu sa valeur euphémique et on préfère couramment « toilette(s) ». De même, l'expression « œuvres de charité » paraissant aujourd'hui tenir d'un paternalisme désuet, on lui préfère « œuvres caritatives ».

Si nos trois romanciers recourent à la créativité lexicale et sémantique, c'est essentiellement pour d'autres finalités. Il s'agit entre autres du « *désir d'enrichir la langue,*

[818].FROMILHAGUE, C. et SANCIER, A., *Op. cit.*, p. 90.
[819].GARDES-TAMINE, J. & HUBERT, M-C., *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 137.
[820].DUBOIS, J., *Op. cit.*, p. 322.

recherche de mots différents des mots de la tribu […]*, que celle-ci soit motivée par un goût pour l'excentricité et la fantaisie verbale ou par une recherche de la nuance et d'un pouvoir d'évocation accru.* »[821] L'insertion des néologismes favorise l' « assaisonnement » de leur style. L'invention langagière qui consiste en un jeu de mots sur les expressions toutes faites procède par une transgression des codes de la langue. Alimou Camara[822] note que « *la primauté du signifiant permet l'inventivité langagière et le renouvellement des codes pour briser l'accoutumance.* » Ce renouvellement est avant un acte poétique s'autorisant l'humour, la fantaisie et parfois la dérision. Les différents moyens de constructions grammaticale et stylistique, à savoir le calembour, la métathèse, l'usage des traits d'union, le glissement de sens, les acronymes, etc. permettent aux écrivains d'exploiter toutes les ressources de la langue. L'emploi polysémique, parfois par antanaclase, de certains mots, par exemple, « *culbuter*, *travailler*, *sang*, *etc.* », est aussi un procédé de néologie.

2.3.1.3.4.1. Les Mots-valises et le calembour

La plupart des termes nouveaux sont « composés » à la lumière des mots-valises par le rapprochement de deux éléments distincts qui sont ou non réunis par un trait d'union ou définitivement soudés[823]. Le néologisme *soursure* est introduit dans le texte en caractères normaux mais avec les guillemets : « *Il livre alors son analyse de l'actualité politique : « soursure », sources sûres puisque sa copine est la sœur d'une amie de la femme du chef de cabinet du ministre de l'information.* » (PC, p. 72) Le sens du mot-valise est directement donné en apposition. La *soursure* opère « *la fusion de deux signifiants segmentés* »[824] par la troncation du premier et la perte de l'accent pour le second. Ce procédé est, selon *Le Bon usage*, la composition « par télescopage ». Le néologisme créé est alors appelé « le mot-porte-manteau » car il réunit « *la tête d'un mot et la queue d'un autre.* »[825] On remarque, par ailleurs, la pratique de la « rumeur », un procédé cher à Tchicaya dont se serait inspiré Lamko, son « disciple ». Voici justement un court passage dans *Les Méduses*, où un témoin précise la source de son information : « *Moi ce que je sais, c'est le propre fils de son chef de bureau qui l'a entendu dire par son père qui me l'a dit.* »[826]

---

[821].FROMILHAGUE, C. & SANCIER, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p. 95.
[822].CAMARA, A., « Les Mots font l'humour : jeux de mots, enjeux de la langue et aventure poétique », *Notre Librairie*, n° 159, Juillet - septembre 2005, pp. 72-77.
[823].POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 282.
[824].JEANDILLOU, J-F., *Op. cit.*, p. 34.
[825].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 234.
[826].TCHICAYA U TAM'SI, *Op. cit.*, 1982, p. 23.

Techniquement, « *le jeu de mots résulte de l'action sur le signifiant, de l'exploitation des ambiguïtés du signifié et de l'établissement d'autres rapports entre signes et référents.* »[827] Dans son *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Ferdinand Brunot revient brièvement sur le rôle et l'importance de ce procédé, notamment chez les poètes du Parnasse. Pour lui, les jeux de mots proprement dits ne peuvent guère avoir qu'une valeur de coloration historique. La poésie, entre autre celle de Don Diègue, « *peint le mélange de sauvagerie et mauvais goût.* »[828]

Toujours dans *La Phalène des collines*, le calembour *intellect-tuels* véhicule plus d'une signification. Au-delà du simple jeu de mots, Lamko se laisse aller, par une métaphore injurieuse, au dénigrement des intellectuels qui ont terni leur image pendant le génocide :

> *Ce sont eux, les marcheurs-ruminants de langues à la sauce aigre-doux qui tuent ! Ce sont les « intellect-tuels » qui tuent !* (p. 148)

La répétition redondante de la sonorité forte en /t/ produite par l'harmonie imitative des coups traduit la révolte et l'agressivité avec lesquelles Lamko s'attaque à ceux qui, au lieu d'être « *la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche* »[829], (c'est-à-dire les porte-parole des opprimés), se sont mis « *à écosser les crânes de leurs congénères, à lapider les espérances !* » (p. 100). Rappelons que, en passant, Emmanuel Dongala dans *Johnny Chien Méchant*, revient sur le rôle des intellectuels pendant les conflits armés mais le ton est tout à fait différent. Celui-ci utilise plutôt l'humour et la dérision, comme l'illustre bien cet extrait :

> *Vraiment, il ne faut pas s'étonner de rien dans la vie car c'est souvent comme ça, ce sont les nuls qui deviennent chefs et les plus intelligents comme nous restent toujours en carafe. Et il était nul, Giap, un zéro. Il n'était même pas fichu de s'inventer un vrai nom de guerre, et sans ma géniale trouvaille qui avait fait de lui un autre homme, il aurait porté toujours celui, ridicule, de Pili Pili dont il s'était affublé. Même son recrutement, il me le devait.*[830]

Au travers du complexe de cet enfant-soldat, Dongala ironise sur l'image que fait Johnny de l'intellectuel, sous-entendu, africain. Selon Albert Gandonou, l'intellectuel est par définition au-dessus du peuple analphabète dont il tient à se distinguer :

> *Par ses connaissances, il* [l'intellectuel] *est l'intermédiaire obligatoire entre les réalités du monde moderne et la masse du petit peuple. C'est lui qui, de cette position, voit tout, analyse tout, juge tout, explique ce qui ne va pas et lui propose des solutions.*[831]

---

[827].CAMARA, A., *Op. cit.*, p. 74.
[828].BRUNOT, F., *Op. cit.*, tome XIII, p. 306.
[829].CÉSAIRE, A., « Cahier d'un retour au pays natal », *La Poésie*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 21.
[830].DONGALA, E., *Op. cit.*, 2000, p. 100.
[831].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 305.

Lamko a toute une autre vision de l'intellectuel qui est loin d'être positive. Celui-ci est tour à tour ridiculisé, chosifié et animalisé. L'auteur procède par un jeu de mots (entre autres, l'antanaclase) sur le terme *langue* qu'il répète excessivement :

> *Intellectuels ? Guignols, simagrées ! Surprenante race d'hommes, les intellectuels ! Ils dégustent avec délectation les langues les plus charnues dont ils connaissent tous les secrets, les moindres assaisonnements épicés, les langues de vaches, les langues de lapins, les langues nasillardes, les langues gutturales, les langues chantonnantes, les langues inclinées, les langues déclinées, épaisses, légères, charmeuses…* (p. 145)

Dans cet extrait, la *langue* désigne successivement, par une métaphore métonymique, l'organe jouant chez l'homme le rôle de la déglutition, le goût et la parole ; l'organe animal comestible ; et le système de communication (impliquant le langage et le style).

Chez Lamko, la néologie opère parfois par la transformation d'un substantif en verbe :

> *Là où ça douleure atrocement.* […] *Il souffre-douleure, l'âne bâté écroulé en fin de course, dans un rallye d'alezan et de pur-sang.* (p. 100)

Les verbes *douleurer* et *souffre-douleurer* sont formés par libre dérivation suffixale à partir des noms « douleur » et « souffre-douleur ».

Le verbe *lobotomiser* (p. 77) est créé selon le même procédé : « *Les lieux physiques sont amnésiques, les repères gommés, l'histoire de chaque enfance, de chaque vie, lobotomisée.* » Lamko « forge » ce verbe à partir d'un mot qui tend à sortir de l'usage, c'est-à-dire « indésirable ». Selon *Larousse*, « lobotomie » désigne la section chirurgicale des fibres nerveuses qui unissent un lobe du cerveau aux autres régions pour traiter des troubles psychiatriques (Le dictionnaire précise que c'est un mot vieilli qui n'est plus guère employé). S'agit-il d'un souci de faire renaître la langue, ou de la subvertir ?

Parfois, chez le même auteur, les noms sont utilisés à la place des verbes :

> *Ce que j'y gagne c'est quand même les mouflets. Des délices ! Ils rient, ils font le pitre, se racontent des histoires, se disputent ! Ca boum ! Ca crée de la vie ! Ils m'entourent et je me sens bien.* (p. 132)

L'expression *ça boum !* est un emploi elliptique (« ça fait boum ! »), créée à partir du nom onomatopéique « boum ».

À partir du mot « bellicisme », Lamko invente, par suffixation, le terme *bellicosité* inséré dans cette longue phrase : « *Dans cette sale affaire l'on a tendance à accuser tout le monde sans prendre en compte le fait que les gens sont suffisamment adultes pour*

s'entrecouper, s'entretailler tout seuls sans avoir besoin d'input pour réveiller les atavismes de bellicosité et de cruauté enfouis dans les profondeurs de l'être avide du sang de son congénère. » (p. 95) Le néologisme *bellicosité* serait alors pris au sens de « comportement » ou « attitude » - et non au sens de « tendance » (bellicisme) - à préconiser l'usage de la force pour résoudre un litige. Il est intéressant de noter le glissement de sens opéré dans les verbes *s'entrecouper* et *s'entretailler*. Le contexte dans lequel ils sont utilisés nous permet de comprendre qu'il s'agit bien de « s'entretuer », particulièrement, à coups de machettes. Le romancier donne à ces verbes des sens tout à fait nouveaux que le lecteur moins avisé ne saurait directement saisir. L'écart sémantique est sensible : « s'entrecouper » signifie s'interrompre par intervalles, par instants, notamment dans une discussion ; tandis que « s'entretailler » veut dire se blesser en se heurtant les jambes l'une contre l'autre, en parlant d'un cheval. Ce phénomène de néologie sémantique sera abordé dans la polysémisation du discours.

Il arrive que, Lamko, par un jeu de mots subtil, crée des calembours du genre : *anorme* ou *re-coup de feu*. Le premier mot se trouve à la page 77 : « *Ici, l'on est dans l'anorme, tous plus ou moins monstres sur une planète effondrée.* » La tournure humoristique se fonde sur l'homophonie de deux paronymes : *l'anorme* et « la norme ». Ils ont la même transcription phonétique mais s'opposent sémantiquement : la situation décrite n'est guère dans la norme ; elle est plutôt anormale. Le second cas est intéressant en ce sens qu'à l'oral, l'auditeur qui entend lire *re-coup de feu* penserait à une faute de prononciation :

> *Coup d'envoi ! Un magistral coup de revolver porte en avant les regards. Les gosses chantent à l'unisson, chacun dans son camp. Re-coup de feu ! C'est l'attaque ! En avant !* (p. 103)

Le néologisme *re-coup de feu* formé par dérivation préfixale est surprenant. Apparemment, il est employé pour rappeler le *coup d'envoi*, c'est-à-dire le (supposé premier) coup de feu. Les gosses auxquels le passage fait allusion sont les enfants soldats. Le calembour rend bien compte de leur automatisme à exécuter les ordres, spécialement pendant la guerre.

Les autres néologismes fantaisistes créés souvent par dérision se rencontrent dans *L'Aîné des orphelins*. La plupart sont des mots « savants, sans doute mal entendus, et donc mal prononcés. Nous retrouvons, à la page 78, les termes du domaine médical introduit dans le texte par des métathèses : la *concorcerchose* (l'onchocercose), le *pernangamate* (le permanganate), le *merchrocome* (le mercurochrome) et la *pellicinine* (la pénicilline). Ce phénomène de transcription orthographique donne souvent au texte une coloration humoristique. Par un mimétisme langagier – du moins c'est ce que se dit le lecteur – l'enfant-

narrateur, Faustin, en arrive à forger ces néologismes parfois cocasses : *pédrophile* (p. 82 et p. 85) pour pédophile, *taumatrismes* (traumatismes) cité deux fois à la page 92, *busenessmen* (p. 101 et p. 125) pour businessmen, les *Notions-Unies* (p. 122) pour les Nations-Unies et *Ouatican* (p. 122). Ce dernier néologisme tient du calembour : l'enfant a vaguement à l'esprit les notions de « OUA » et « Vatican ». En joignant les deux mots à travers lesquels on peut voir la communauté internationale, l'auteur la pointe du doigt pour sa passivité. En effet, dans le roman, ni l'OUA ni le Vatican n'ont voulu entendre les cris d'appel au secours de l'Italienne, plus tard « *découpée en morceaux.* » (p. 123) Contrairement à Lamko, Monénembo propose en caractères italiques les néologismes « impropres », certainement pour prouver leur appartenance au langage de son personnage. Ainsi, nous nous accordons avec Alimou Camara lorsqu'il affirme que « *si le jeu de mots prête à rire et renforce le ton humoristique en termes de satire et de dénonciation, il participe du mouvement général d'appropriation de la langue et de la réalisation d'une poétique.* »[832] À travers le jeu de mots, c'est en quelque sorte un pacte de lecture qui est proposé au lecteur. Celui-ci est alors appelé constamment à être « *actif et averti.* »[833]

Le plus souvent, les néologismes obtenus par une déformation de l'orthographe sont compréhensibles par le lecteur car ils sont forgés à partir des mots français bien connus. Nous lisons à la page 92 : « *Eux, ils sont francophones, belgeophones ou suissophones.* » Les termes *belgeophones* et *suissophones* sont écrits en caractères normaux comme s'ils étaient déjà consacrés par l'usage. Or, les connaissances de l'enfant-narrateur étant très limitées, il se représente mal la notion de « francophone ». Dans son entendement, les éléments « franco- », « belgeo- » et « suisso- » désignent avant tout l'appartenance à des pays dont les habitants ont respectivement pour langues : le français, le belge et le suisse !

Le néologisme *génocideur* est partout écrit dans une typographie courante avec dix occurrences, aux pages 21, 37, 40, 41, 42, 93, 108, 130 et 134 (deux fois). Employé pour désigner les présumés génocidaires après 1994, ce terme résulte d'une dérivation suffixale.

Dans le roman de Diop, il y a très peu de néologismes « fantaisistes ». Nous avons relevé un cas de mots-valises : « *les Angliches et les Amerloques* » (p. 77), deux expressions écrites en caractères normaux et qui ne sont pas tout à fait inhabituelles mais dont le sens est quelque peu péjoratif. Le mot *Angliches* (qui ne figure dans aucun dictionnaire) pourrait se comprendre dans le sens de : « ceux qui parlent un mauvais anglais. » Le terme *Amerloques*

---

[832].CAMARA, A., *Op. cit.*, p. 77.
[833].*Ibidem.*
*.Alimou Camara évoque l'ouvrage de Makhily Gassama, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar, Abidjan, NEA, 1978 (réimpr. en 1993).

existe déjà mais il est d'un emploi familier et dépréciatif. Il désigne le parler américain des Etats-Unis. On parle aussi de « Armelo » ou « Armelot ».

Le mot génère le texte et selon Alimou Camara, « *la narration favorise et motive le jeu de mots tout en s'en nourrissant ; un phénomène proche de ce que Gassama* appelle 'mots accoucheurs' ou 'mots accouchés'.* »[834] Les « mots accouchés » dans les romans de notre corpus sont également des mots composés.

2.3.1.3.4.2. L'Usage du train d'union

L'une des principales techniques de néologie lexicale exploitée par les trois romanciers procède par la composition. La « *poétique du trait d'union* »[835] est omniprésente dans *La Phalène des collines*. Certains mots composés sont récurrents, comme par exemple : *une église-musée-site du génocide* (p. 14), *l'église-cimetière-musée* (p. 24), *cet horrible cimetière-musée* (p. 26), *l'église-musée* (p. 47), *l'église-musée-cimetière-site numéro 12* (p. 57), *l'église-cimetière-musée-site répertorié-classé numéro 12* (p. 94), *l'église-cimetière-site-répertorié-classé numéro 12* (p. 110 : observons l'ajout d'un trait d'union entre *site* et *répertorié*), *ces classes-musées-cimetières* (p. 141). Ces mots composés sont généralement formés par juxtaposition ou résultent carrément du figement des syntagmes. L'insertion dans le texte est une manière pour le romancier, de dénoncer la barbarie des génocidaires irrespectueux des lieux sacrés, entre autres, les églises dans lesquelles les gens ont été sauvagement massacrés.

L'emploi des mots composés permet parfois d'exprimer en peu de mots, une douleur excessive : « *Mon vagin-volcan vomit des rivières écarlates vultueuses* » (p. 37). L'allitération de la vibrante /v/ prolonge la souffrance de la femme victime d'un viol sauvage.

Parfois, l'usage des mots composés crée un effet grotesque : les « *alleluias-amen-gloire-à-Dieu-merci-Seigneur* » (p. 17) sont une manière de décrier l'hypocrisie de « ceux qui prient pour se faire voir ». Le refuge absurde dans des prières « cacophoniques » est exprimé par « *ces envolées lyriques,* […] *haletantes stichomythies ou versets mélodieux,* [qui] *sourdent sous les têtes baissées, circulent entre les bancs, grimpent le long des murs vers le plafond, vers l'invisible, l'omnipotence* » (p. 17). Soulignons, par ailleurs, que l'insertion en caractères normaux des néologismes *stichomythies* et le verbe *sourder* renforce cette discordance étrange.

---

[834].CAMARA, A., *Op. cit.*, p. 77.
[835].CAMARA, A., *Op. cit.*, p. 76.

Certains mots composés sont formés d'éléments disparates pour donner lieu à des périphrases : « *Dépêchez-leur vos yeux-oreilles-plumes-reporters-satellites.* » (p. 81) On devine qu'il s'agit des journalistes envoyés très souvent pour faire des reportages sur place.

La Phalène des collines regorge de mots coordonnés sans pause ni conjonction, le deuxième terme jouant la fonction d'attribut : « *Quand vous pourrez descendre pour être prêtres-réparateurs de moto-bécanes, prêtres-laveurs de voitures, prêtres-tenanciers de buvettes, prêtres-vendeurs de pagnes, prêtres-cultivateurs de haricots, prêtres-éleveurs de moutons… vous ferez alors exister votre Christ.* » (p. 108) L'usage des traits d'union sert ici de raccourci pour énumérer les petits métiers incommodes aux hommes d'Eglise.

Lamko crée des mots composés autour des « mots » qui rappellent bien les « *mots-machettes* » et les « *mots-gourdins* » évoqués par Diop à la page 226. Le premier nous propose notamment des « *mots-flèches* » qui poignardent :

> […] *j'ai inventé des mots-voltiges, des mots-flèches poignardant l'aphasie, des mots-ordures déversés au dépotoir, poubelle de l'existence vile, veule, vaine… J'ai inventé des quenouilles de mots parce que les mots tissent et confectionnent la vie.* (pp. 55-56)

Pour raconter l'horreur, dire l'indicible, les romanciers « inventent » des mots qui leur permettent de briser le silence par la transgression de la norme. Les mots sont particulièrement un « outil » avec lequel les écrivains appelés à « écrire par devoir de mémoire » débarquent sur « les Mille collines »[836]. Néanmoins, face à un sinistre inimaginable, Diop reconnaît que les mots n'en sont pas à la hauteur :

> *Tout cela est absolument incroyable. Même les mots n'en peuvent plus. Même les mots ne savent plus quoi dire.* (p. 124)

Les situations effarantes, celles qui sont entre autres le corollaire des violences extrêmes, sont délicatement descriptibles. Les mots simples se révèlent inefficaces. Doit-on en créer de très forts, en « forger » des mots composés ou complexes pour dire l'irracontable ?

Néanmoins, les mots composés peuvent participer à la poétisation du texte. Aussi remarque-t-on, dans *Murambi le livre des ossements*, le rythme haché des phrases produit par l'usage du trait d'union : « *Avec des mots-machettes, des mots-gourdins, des mots hérissés de clous, des mots nus…* » (p. 226) Par une sorte d'harmonie imitative, on a l'impression que les syntagmes subissent les coups de machettes, de gourdins, de massues à clous, etc.

---

[836].Nous pensons au titre de l'article de Koulsy Lamko, « Les Mots… en escale sur les Mille Collines », *Notre Librairie*, n° 138-139, *Op. cit.*, p.122.

2.3.1.3.4.3. La Polysémisation

Maurice Grevisse nous rappelle que « *le sens ou la signification d'un mot n'est pas la réalité qu'il désigne, mais la représentation mentale que l'on se fait de cette réalité, elle-même appelée* référent *par les linguistes.* »[837] Si la plupart des mots sont polysémiques, c'est que les usagers de la langue leur créent de nouvelles « *acceptions* », selon les cultures et les contextes. Par exemple, le terme *sang*, employé de manière récurrente dans les romans (le mot revient 43 fois dans *Murambi le livre des ossements*, 19 fois dans *La Phalène des collines* et 13 fois dans *L'Aîné des orphelins*), apparaît avec toutes les acceptions possibles. De temps en temps, les auteurs l'utilisent par antanaclase :

> *Incroyable, ce n'étaient plus seulement le jeu d'igisoro, mon lance-pierres et son harmonica qui nous liaient, c'était le sang de toute une filiation. Le tonnerre grondait une dizaine de fois par jour. Les eaux des pluies s'écoulaient sur les pentes avec la rapidité des chutes de la Kagera pour nettoyer les dernières traces de poussière et de sang.* (p. 50)

L'antanaclase autorise la reprise d'un même terme avec deux valeurs clairement différenciées[838]. L'emploi polysémique du mot *sang* repose sur la pluralité de deux valeurs (*sang* = lien / parenté et *sang* = liquide rouge qui circule dans les veines et les artères) qui ne sont pas absolument indépendantes les unes des autres.

Un autre exemple illustrant l'emploi du mot *sang* par antanaclase se trouve dans *Murambi le livre des ossements* :

> *Il m'a ensuite juré sur sa foi de chrétien qu'il n'avait aucune mauvaise intention, avant d'ajouter : « Je suis entre les deux sangs, Siméon, si je me mets à tuer, que vais-je faire de Nathalie et des enfants ? » Je lui ai fait remarquer : « Il n'y a qu'un seul sang, Joseph, l'aurais-tu oublié ? » C'est plus tard que je me suis rendu compte que la phrase lui avait échappé.* (pp. 197-198)

Le premier personnage, Joseph Karekezi fait allusion au *sang* de parenté : (il est entre deux races). Le second, Siméon Habineza, pense au *sang* qui coule dans les veines et les artères et lui signifie qu'il est de la même couleur chez tous les humains.

Certains mots bien français sont employés dans un sens inhabituel, nouveau. Le verbe *travailler* et le substantif *travail* ont subi un glissement de sens après 94. Vu les nombreuses occurrences (entre autres, le mot *travail* revient 20 fois dans *Murambi le livre des ossements*, et curieusement, le verbe *travailler* n'y apparaît aucune fois) et en tenant compte du contexte

[837].GREVISSE, M., *Op. cit.*, p. 260.
[838].JEANDILLOU, J.-F., *Op. cit.*, p. 33.

dans lequel ces expressions sont utilisées, le lecteur n'aurait trop de mal à comprendre que *travail* signifie pillages, viols, tueries et autres barbaries dégradantes. Nous ne pouvons pas, hélas ! citer tous les passages où le romancier fait usage de ce terme, mais en guise d'illustration, nous proposons deux extraits :

> *Dans d'autres groupes d'Interahamwe, les gars se tapent déjà dessus : l'un veut tuer une fille et l'autre veut la garder pour ses soirées, ou inversement. C'est humain, dira-t-on. Je veux bien, mais, quand on commence à faire des sentiments, on ne peut plus s'arrêter et c'est le travail qui en pâtit.* (p. 111)

Notons au passage l'ironie mordante et le cynisme qui caractérisent l'écriture romanesque de Diop :

> *Je suis toujours sur le terrain depuis le début de la guerre et ils savent aussi que je ne plaisante pas avec le travail. Et naturellement, quand je suis dans les parages ils font du zèle. L'un d'eux s'est acharné sur le pauvre homme à coups de hache en le traitant bruyamment de sale Inyenzi.* (pp. 131-132)

L'expression *travail* a passé du sens amélioratif au sens dépréciatif. Métaphoriquement, elle est employée pour désigner les termes *génocide* et *massacre*, deux mots qui sont également très fréquents dans ce roman : le premier a 37 occurrences, tandis que le second en a 25. Nous avons noté aussi la récurrence importante de la *machette*, le principal « instrument de travail » : 25 fois.

Cependant, trois emplois seulement du mot *travail* sont dénotatifs. Ils représentent successivement le processus de réadaptation, la profession et l'occupation temporaire :

> - *Ce que toute cette période de ma vie m'a appris, c'est ce qui nous différencie des autres : personne ne naît Rwandais. On apprend à le devenir. J'ai lu ça ailleurs et ça colle parfaitement avec notre situation. C'est un travail très lent de chacun de nous sur lui-même.* (p. 66)
>
> - *Franky et les jeunes employées du café des Grands Lacs faisaient leur travail comme les serveurs du monde entier. Ils prenaient les commandes, disparaissaient derrière le comptoir ou dans la cuisine, puis se faufilaient de nouveau entre les tables, le sourire aux lèvres.* (p. 68)
>
> - *Je sais de quoi je parle. Depuis quelques jours, mon travail consiste surtout à évacuer sur Bukavu des ministres, des préfets et des officiers supérieurs.* (p. 150)

Il est tout à fait clair que le mot *travail* dans ces trois contextes n'a rien à voir avec le sens de tuerie ou de pillage.

Chez Lamko, l'usage dépréciatif du verbe *travailler* (trois fois) ainsi que du substantif *travail* (une seule fois) apparaît dans les passages suivants :

> - *Finissez donc votre travail !* […] *J'ai de l'argent dans mon slip, neuf cent mille francs. Prenez-le et en retour, travaillez-moi juste comme si j'étais une vache !* […] *Et si ça vous embarrasse de faire comme tout le monde sous l'œil du grand soleil, puisque vous avez l'habitude cachottière de ne pas faire comme tout le monde au grand jour, alors, travaillez-moi dans le secret de cette sacristie comme si j'étais une poule.* (p. 39)
>
> - *La poule, le coq, le poulet, les poussins, les œufs de poule, on en fait un peu ce que l'on veut. On les travaille en cuisine pour les fêtes, les naissances, la cour aux femmes, l'accueil du visiteur, la consultation du devin, Noël, Pâques* […]. (p. 40)

À travers tout le texte, le verbe *travailler* réapparaît une fois et c'est le contexte qui permet de comprendre qu'il s'agit bien du sens dénotatif : « *Puis elle* [Épiphanie] *attendait que vînt payer l'un des nombreux clandos furtifs qui se glissaient subrepticement pour avaler égoïstement une bière matinale avant d'aller travailler.* » (p. 69) La situation décrite se passe après le génocide. Les gens reprennent petit à petit le rythme de vie et s'habituent progressivement à se consacrer aux activités génératrices de revenus.

Dans *L'Aîné des orphelins*, les termes *travail* et *travailler* apparaissent chacun une seule fois. La scène se passe entre Faustin et Rodney :

> - *Quel est ton travail à Nairobi ?*
> - *Ne répète jamais ce mot ! J'ai horreur de travailler. Je passe mon temps à dormir ou à chasser des crocodiles dont je vends les peaux après en avoir dégusté la chair.* (p. 97)

La quintessence de la conversation réside dans le coq-à-l'âne de Rodney. Le sous-entendu glissement de sens qui s'opère de manière subtile mais aussi avec humour dissimule une forme d'antanaclase qui lui permet en même temps d'esquiver la prétérition par laquelle il aurait pu expliquer le double emploi du verbe *travailler*. La mise en garde emphatique laisse entrevoir, par l'expression *horreur de travailler*, l'acte de tuer. Rodney connaît sûrement le nouveau sens de ce verbe, étant donné qu'il est sur place en mission d'accompagner les journalistes qui enquêtent sur le génocide.

Toujours dans ce roman, on relève l'usage récurrent (8 fois) du mot *avènements* (aux pages 14, 19, 46, 81, 91, 95, 103). Il est partout écrit en caractères italiques. D'emblée, nous pouvons admettre, avec Jacques Chevrier, qu'il s'agit d'un « *langage approximatif* »[839] de l'enfant-narrateur pour dénommer les événements de 94. Ce serait donc par métathèse qu'il écrit *avènements*, comme il orthographie, par exemple, *taumatrisme*. Néanmoins, la comparaison est quelque peu différente puisque, si *taumatrisme* n'existe pas, le terme

[839].CHEVRIER, J., *Op. cit.*, 2006, p. 145.

avènements est couramment employé avec un sens appréciatif pour signifier, entre autres, l'arrivée ou l'établissement de quelqu'un ou de quelque chose d'important, comme par exemple, l'avènement du Messie ou l'avènement d'une ère de prospérité. Etant donné l'ampleur des événements, la déformation lexicale avec un effet euphémique sur l'expression, est perçue comme une méprise :

> *Mais la méprise sur le terme « événement » n'est évidemment pas innocente si on veut bien se souvenir que dans* L'Apocalypse de Saint-Jean *le second avènement annoncé est précisément l'Apocalypse elle-même et le jugement des morts et des vivants. A cette différence près que dans les textes sacrés l'Apocalypse est aussi révélation et éradication du mal et de la souillure, conséquences d'une rupture avec le monde ancien. Ce qui n'est évidemment pas le cas dans* L'Aîné des orphelins *puisque le retour de Faustin à Kigali, placé sous le signe de la dégradation (« dans les caniveaux, observe le narrateur, la pisse des ivrognes et des putes avait surpassé en volume le sang coagulé et la cervelle gluante des cadavres ») ne marque aucune restauration d'un ordre qui aurait valeur réparatrice.*[840]

L'une des apories du récit de Monénembo se fonde sur l'impossibilité de dire le génocide en empruntant la voie/voix carnavalesque et les détours langagiers. Si le roman est censé alterner les moments descriptifs et les moments narratifs, les scènes d'action et celles « sentimentales » ; le sérieux et l'humour[841], la violence paroxystique du réel autoriserait-elle l'alternance de la fiction et du témoignage ? Remarquons, par ailleurs, l'emploi de l'adjectif *fameux*, à deux reprises (p. 46 et p. 91), pour qualifier les *avènements*.

Nonobstant, Diop semble avoir compris que « *quand le réel se déréalise pour entrer dans la folie, il faut hausser le ton* »[842]. Son roman est une sorte de quête de vérité sans épisodes saillants à travers lequel les *événements* reviennent comme un leitmotiv thématique (avec 12 occurrences).

Les verbes *sauter* et *culbuter* ont « souffert », eux aussi, de ce glissement de sens. Les exemples suivants tirés de *L'Aîné des orphelins*, nous montrent que les termes renvoient à un même champ sémantique :

> - *Rien de plus naturel dans nos collines que de marier une pubère ou de la sauter à la première occasion quand on vit en ville.* (p. 85)
>
> - *Attention, madame, je ne suis plus ce que vous croyez ! Demandez donc à Gabrielle, à Sévérine, à Alphonsine ! Je les ai toutes culbutées !* (p. 28)

---

[840].*Ibidem.*, p. 146.
[841].DELAS, D., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 142, p. 27.
[842].*Ibidem.*, p. 28.

> - *Josépha, Gabrielle, Alphonsine et Emilienne étaient les plus jolies. Je culbutais l'une et l'autre quand les autres s'étaient endormis ou alors au marché quand nous nous y attardions pour ramasser d'éventuelles pièces de monnaie.* (p. 55)
>
> - […] *on la culbute au premier fossé sans préliminaires et sans se laisser prendre.* (p. 82)
>
> - *Manger un bon plat d'*umushagoro*, se soûler à sa guise et culbuter la femme que l'on aime sans que la justice s'en mêle !* […] *Vous n'allez pas me dire que cela ne vous arrive jamais de culbuter une belle femme ! A moins que…* (p. 137)

À partir du sens dénotatif du verbe « culbuter », c'est-à-dire renverser brusquement, on en déduit que le sens nouveau est en rapport avec l'acte sexuel imposé à sa partenaire, n'importe où et n'importe quand, un peu à la manière d'un coq dans un poulailler qui n'a pas besoin d'attendre le « consentement » de la poule pour la « sauter » dessus. Monénembo met l'accent sur un aspect culturel, à savoir que, dans certaines sociétés, traditionnellement, la femme ne sait pas dire oui ou non à un homme qui lui fait des avances, quand bien même elle le désire. Ce qui expliquerait le caractère un peu brutal des rapports sexuels, qui, du reste, apparaissent comme une forme déguisée de viol. Cependant, l'observation faite par Monénembo est quelque peu différente de celle de Diop. Celui-ci cherche un autre angle de vue : « *On leur a toujours dit que le chemin menant à l'intimité d'une femme est long, complexe et souvent décourageant.* » (p. 36) Autrement dit, les choses ne sont pas aussi simples que le pense Monénembo.

L'ironie et la métaphore peuvent contribuer aussi à la création des néologismes, citons cet exemple tiré de *La Phalène des collines*, illustrant un glissement de sens :

> *Je crois que produire des enfants fait partie de ma nature. Je ne me sens bien que lorsque je suis double, quand j'en porte un dans les reins.* […] *Je n'avais que des filles, je voulais un garçon ; il est arrivé. J'avais décidé de clore définitivement le ponte.* (p. 131)

Les expressions *produire* et *ponte* qui s'appliquent normalement aux choses et aux animaux, sont ici employées pour connoter le nombre élevé d'enfants mis au monde par Modestine. Ainsi, par allusion à la quantité d'œufs pondus et au sens péjoratif de *produire* (à la place de « procréer »), le romancier ne recèle pas son indignation en rapport avec les conséquences d'une maternité nombreuse, surtout dans les pays surpeuplés aux moyens de survie très limités.

Avant de passer aux autres procédés de néologies, signalons que, d'une manière générale, lorsque les néologismes ne sont pas expliqués par les parenthèses, la note de bas de

page ou l'apposition, le contexte intervient souvent pour élucider le sens qu'ils expriment. Chez Monénembo, l'explication en apposition est beaucoup exploitée, sans doute parce que le narrateur est un enfant, soucieux constamment de donner des précisions[843]. Par exemple, pour décrire l'état du bâtiment qui sert de *domicile* à tous les orphelins de sa bande, Faustin spécifie en apposition le sens de l'adjectif *neuf* :

> *Un bâtiment abandonné envahi par une herbe si haute qu'il était invisible du boulevard mais encore neuf. Tout neuf : c'est-à-dire inachevé ! Les portes n'avaient pas été mises et le perron était à l'état d'ébauche. Le sol se hérissait de pierres pointues (les maçons n'avaient pas eu le temps de damer.* (p. 51)

Monénembo recourt à l'humour et à l'ironie mordante pour opérer ce glissement de sens. Dans le langage de l'enfant-narrateur, une maison neuve est celle qui n'est pas encore occupée ou habitée. Par un jeu de mots sur les termes sémantiquement proches (*neuf* mais en sous-entendant « nouveau »), il trouve finalement le qualificatif adéquat : bâtiment *inachevé*.

2.3.1.3.4.4. Les Calques et la formulation analogique : Renouvellement des tours ?

D'après Michel Pourgeoise, le calque est une variété d'emprunt qui consiste à traduire littéralement une expression ou un mot étrangers[844]. Nous plaçons parmi les néologismes les calques inhabituelles provenant généralement du kinyarwanda, tandis que les formulations analogiques sont calquées sur le modèle des expressions déjà existantes dans la langue française.

Les exemples pour illustratrer ce cas sont repérés dans *L'Aîné des orphelins* : « *Au mieux, l'expulsion après une fouille en règle qui ne nous laissera même pas les ongles pour nous gratter les fesses.* » (p. 53) L'expression *n'avoir pas d'ongle pour se gratter* est courante en kinyarwanda : « kutagira urwara rwo kwishima ». On l'utilise quand on veut dire de quelqu'un, très démuni, qu'il n'a plus rien au point que la misère lui a même arraché ses ongles avec lesquels il pourrait bien se consoler en se grattant !

Un autre exemple de calque se trouve à la page 61 :

> *- Grande sœur, tu es paisiblement assise dans ta case. La foudre tombe sur le toit. Est-ce tu vas songer à emporter tes parents dans ta fuite ?*
> *- Non !*
> *- Bon !*

---

[843].Faustin procède presque de la même façon que Birahima dans *Allah n'est pas obligé*. Ce dernier use excessivement des parenthèses et des « dictionnaires » pour expliquer, avoue-t-il, les gros mots.
[844].POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 283.
*.L'expression en kinyarwanda a donné lieu à une insulte grave : « Uragakubitwa n'inkuba ! » (Souhaiter à quelqu'un de mourir foudroyé).

- Il y a combien de temps que la foudre est tombée ? […]
- Cette fois-ci, ce n'était pas la foudre mais toutes les foudres !

Il s'agit d'une traduction volontairement déformée jouant sur deux expressions. Lorsqu'on dit en kinyarwanda : « ijuru ryaguye » (c'est-à-dire : le ciel est tombé), on veut signifier qu'un malheur lourd de conséquences vient de se produire. L'expression française : « être frappé de stupeur » se traduit en kinyarwanda par « gukubitwa n'inkuba », littéralement : « être frappé par la foudre. »* C'est donc par métaphore que le romancier remplace « ciel » par *foudre* pour caractériser les massacres de grande envergure. En parlant de *toutes les foudres*, il veut faire allusion au génocide. L'insertion des calques ou des structures syntaxiques locales adaptées au texte français est un phénomène que Samira Douider appelle « *le calque lexical.* »[845] Celui-ci opère par la traduction mot à mot d'une expression locale qui donne à lire une formulation n'ayant pas véritablement de sens pour le lecteur francophone, mais qui suggère une perception du monde différente[846].

À la page 138, l'exemple illustre à la fois le calque et le renouvellement du tour : « *Elle avait dû partir pour ne pas mourir de honte.* » Nous avons ici une traduction mot à mot du kinyarwanda : « kwicwa n'isoni », mais l'expression la plus usuelle est : « gukorwa n'ikimwaro. » *Mourir de honte* est aussi une formulation hyperbolique sur le modèle de « rougir de honte », avec bien entendu la même signification.

D'autres constructions analogiques sont à caractère beaucoup plus humoristique que poétique. La métaphore (et ses variétés) est le principal procédé par lequel s'opèrent les modifications sémantiques ou le renouvellement des tours. Les exemples sont intéressants et assez nombreux dans *L'Aîné des orphelins* :

- *Le Club des Minimes,* […] *C'est un nom qui chante bien.* » (p. 21)

L'expression courante est « sonner bien », c'est-à-dire être agréable ou désagréable à entendre. C'est un renouvellement de tour par analogie.

- *Ce sont ceux qui pètent la santé, ceux qui sont pleins de forces qui les gênent.* (p. 23)

La signification du néologisme sémantique (*péter la santé*, c'est-à-dire : être en bonne santé) est directement donnée en apposition mais maladroitement : l'ajout d'un *s* à *force* ne se justifie pas et peut paraître comme un solécisme. Cette expression est formulée sur le modèle de « péter le (du) feu, les flammes », c'est-à-dire : déborder d'énergie, de dynamisme. Le changement d'un sème n'a pas altéré le sens de l'expression.

---

[845].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 132.
[846].DOUIDER, S., *Op. cit.*, p. 132.

- *Musinkôro, qui était bien futé, avait pensé à nous garder un peu de colle et de bière près de l'avocatier où nous allions nous remonter à tour de rôle en prétextant d'aller pisser un coup…* (p. 64)

La même expression *pisser un coup* revient à la page 151 : « *Je lui refilai mon cerf-volant et m'éloignai vers le fossé pour pisser un bon coup.* » Elle est créée par analogie de « boire un (bon) coup. Le néologisme (qui relève du vulgaire) obéit à cette logique : quand on boit un coup, il faut s'attendre à ce que l'on en pisse un autre !

- *Chez nous,* […] *quand on désire une fille, on donne du sorgho et de la bière à ses parents et on la déflore au su de l'ensemble de la tribu.* (p. 82)

Normalement, on dit « au vu et au su de quelqu'un ». L'humour provient du fait de supprimer « au vu », car, pudeur oblige, on ne *déflore* pas au vu de tout le monde ! La troncation de l'expression ne joue que très peu sur sa signification.

- *Comble de malchance, c'était cette pouilleuse d'Emilienne qui n'a pas son pareil pour précipiter la perte d'autrui qu'on vous avait jetée dans les pattes.* (p. 83)

L'usage est habitué à l'expression « comble de malheur ». Le remplacement d'un mot par un autre de même champ sémantique n'a cependant aucune incidence sur son sens.

- *Par grâce, la patronne, elle, n'avait pas changé, ce qui me facilita énormément la tâche.* (p. 99)

Il s'agit du même procédé que le précédent. La formulation analogique (*par grâce*, au lieu de « par chance ») n'occasionne pas le changement de sens.

- *Les autres retournèrent au bar de la Fraternité pour noyer leur ennui dans l'alcool et le jeu de dames.* (p. 121)

On connaît plutôt l'expression « noyer son chagrin, sa peine » dans l'alcool. Le changement du sème entraîne une légère modification du sens puisque le mot *ennui*, par rapport à chagrin ou peine, a une valeur euphémique.

Le renouvellement des tours est indéniable de l'influence du contexte. Ce procédé est relativement peu exploité par les deux autres romanciers. Chez Lamko, la formulation analogique s'opère avec de « gros mots » :

> *Merde ! J'en avais ras le cul ! Déjà plein la cruche, alors ! La seule chose que je demandais, et qui était loin d'être la lune à embrasser, c'était la paix, une toute petite paix !* (p. 21)

L'expression *en avoir ras le cul* est créée sur le modèle de « en avoir ras le bol. » Le processus qui permet d'expliquer ce changement de sème sans modification considérable du

sens est ce que Michel Pourgeoise appelle « *l'attraction paronymique.* »[847] C'est un phénomène fréquent dans le langage populaire où le sens d'un mot se modifie sous l'influence d'un paronyme, mot voisin (par sa forme, son orthographe, ses sonorités, comme c'est le cas ici : *bol* / *cul*). On souligne néanmoins qu'à la page 137, Lamko utilise correctement l'expression : « *Ma juste en a ras le bol d'être retroussée sans mon avis.* »

Toutefois, il faut signaler que les calques et le renouvellement des tours sont quasi absents dans *Murambi le livre des ossements*. Nous avons relevé un seul cas qui est en fait une traduction littérale : « *Nous avons besoin de bras là-bas dès demain.* » (p. 129) On dit couramment en kinyarwanda : « Dukeneye amaboko » lorsqu'on veut exprimer le besoin de renfort.

À présent, il serait intéressant d'observer l'originalité de certaines appellations des lieux publics communs dont la référentialité est récurrente.

2.3.1.3.4.5. Les Dénominations périphrastiques et l'évocation confuse du référent

Nommer c'est donner vie à quelqu'un ou à quelque chose. La plupart des lieux publics, généralement fictifs, font l'objet d'une créativité lexicale et sémantique. Les noms donnés, par exemple, aux bars, relèvent des constructions métaphoriques, périphrastiques ou allusives. Les exemples foisonnent à travers les trois romans de notre corpus. En voici quelques-uns, tout d'abord dans *L'Aîné des orphelins* :

Le *bar de la Fraternité* est cité onze fois aux pages 19, 20, 21, 71, 73, 94, 108, 119, 138, 143 et 150. Ce nom fait allusion à la convivialité amicale qui caractérise les habitués des buvettes.

Clémentine avait fini par trouver un nom à son *fameux* bar :

> *A mon dernier passage, il ne portait aucun nom. Et maintenant, une enseigne sur fond bleu avec des lettres jaunes barrait sa façade. Il était écrit dessus : « Le chacun comme il peut. »* (p. 99)

Cette « phrase » publicitaire est elliptique car chaque client consomme, bien entendu, autant qu'il peut… payer ! C'est du moins la pensée intentionnelle de la tenancière. Or, à première vue de l'enseigne, le client peut se leurrer et se dire que c'est un « self-service » gratuit. Par contre, on constate étonnamment qu'à la page 112, l'orthographe a changé un petit peu, avec la suppression de l'article : « *Chacun comme il peut.* » Le nom de ce bar est dans les cas écrit en caractères normaux avec les guillemets.

[847].POURGEOISE, M., *Op. cit.*, p. 97.

Le *bar de l'Eden* (allusion biblique au « Jardin d'Eden ») revient deux fois dans le texte, aux pages 50 et 64. Cette appellation fait référence également à la buvette située dans le centre-ville de Kigali connue sous le nom de « Eden Garden ».

Dans *La Phalène des collines*, le même lieu de divertissement est variablement appelé : le *Café de la Muse* (aux pages 66, 67, 70, 110, 114, 160 et 166), le *Cercle de la Muse* (p. 70 et p. 71), l'*Hôtel de la Muse* (p. 160) et la *Gagne* (17 occurrences). Le propriétaire du *Café de la Muse* nous précise pourquoi il l'a « baptisé » l*a Gagne* : « *Le Café de la Muse possède sa particulière clientèle d'habitués que le docteur Rugeru appelle la Gagne en souvenir de son exil au Québec.* » (p. 66) « La gagne », dans l'usage courant, est une expression familière qui sous-entend l'envie de vouloir gagner plus. Ce qui a dictée le choix métaphorique de *la Muse* est sans doute lié à la présence du poète Muyango-le-crâne-fêlé qui y puise l'inspiration de ses « *poèmes regardants.* » Presque partout dans le texte, *la Gagne* est personnifiée : elle *chuchote* et *s'interroge* (p. 74), *s'écarte discrètement* (p. 77), *observe un silence parfait pour écouter* (p. 78), *applaudit* (p. 82, p. 170 et p. 207), etc.

Le roman de Diop évoque les restaurants, *le Royal* (p. 35), *Hippopotamus* (p. 51) et un autre sans nom, « *tenu par un Africain de l'Ouest* » (p. 73). Il revient aussi de temps en temps sur le *Café des Grands Lacs* (appelé familièrement le *GL*). Cette appellation est citée 13 fois. Il faut dire que les noms de restaurants ou du café sont apparemment choisis sans enthousiasme créateur ni enjeu littéraire. Dans l'interview (déjà citée) accordée à Lanfranco Di Genio, l'écrivain se justifie en ces termes : « […] *tout dans ce livre fonctionnait selon un mépris total de la technique romanesque, de l'intrigue et de toutes ces choses-là.* »[848] Après ce qu'il avait vu au Rwanda, poursuit-il, il n'avait aucune envie de jeux formels. Il avait surtout un souci d'efficacité immédiate.

Par ailleurs, le nom donné à la maison du docteur Karekezi relève de la fiction :

> *Le quartier résidentiel de Murambi ressemblait à tous les quartiers résidentiels. Silence. Ennui. Bonheur assoupi.* […] *Même de loin, on sentait que la maison du docteur Joseph Karekezi était à l'abandon depuis longtemps.* […] *Sur une plaque bleue couverte de poussière, il lut une inscription en lettres blanches : « La Maison du Bonheur. »* (p. 201)

Les bâtiments administratifs, les magasins, les hôpitaux, etc., peuvent normalement avoir des noms. Il est très rare de trouver des maisons résidentielles qui en portent. La personnification du Bonheur a son explication dans le confort extravagant et la magnificence de cette demeure qui contraste sur tous les points avec les *fameux QG*. « *La Maison du Bonheur* » qui allait

[848].Entretien avec Boubacar Boris Diop par Lanfranco Di Genio, *Op. cit.*, p. 2.

servir désormais de centre d'enfants non accompagnés nous fait penser à *La Cité des Anges Bleus* dont on parle dans *L'Aîné des orphelins*.

La Cité des Anges Bleus est un nom alléchant, hyperbolique qui ne manque pas d'ironie. C'est un orphelinat fondé par l'Irlandaise Una sur la route de Rwamagana, tout prêt de la mine d'étain[849]. Les *Anges Bleus* est une métaphore métonymique : les pensionnaires de cet orphelinat portent des blousons bleus et dorment dans des draps de la même couleur. Le narrateur compare ce centre à un avion :

> *C'était un grand dortoir en forme d'avion avec une aile pour les garçons et une autre pour les filles. On nous logeait à huit par chambre. Nous dormions sur des lits superposés avec des draps bleus tout propres et des couvertures de laine.* (p. 65)

On note dans cet extrait la catachrèse qui compare les locaux du dortoir aux ailes d'avion. *La Cité des Anges Bleus* (12 occurrences) est relativement aussi récurrente que les *QG* (17 occurrences).

L'acronyme *QG* de « Quartier Général » est un néologisme sémantique. Le passage suivant illustre ce glissement de sens :

> *- Connais-tu le QG ?*
> *- Je n'ai rien contre les soldats, mais, autant que possible, je préfère m'en passer.*
> *- Tu n'y es pas, Faustin Nsenghimana ! Je ne parle pas de caserne, je parle de mon domicile… de notre domicile – j'allais oublier ma petite famille. Allez, Viens !* (p. 51)

Le *QG* dont il est question est un bâtiment abandonné et envahi par les herbes. Les « locataires » l'ont investi et en ont fait leur propre maison :

> *La maison, on l'appelait le QG parce qu'on n'avait pas trouvé d'autre nom. En vérité, nous n'y venions que pour dormir.* (p. 54)

Ludovic Emane Obiang décrit les QG comme étant « *des caches présumés secrètes, des immeubles abandonnés au sein desquels ces ' marginaux' mâchouillent en silence la ruine du monde 'civilisé'.* »[850] Le nom de *QG* est choisi par allusion à la caserne militaire. Cependant, dans *Murambi le livre des ossements*, l'acronyme est employé pour désigner le quartier général des miliciens Interahamwe : « *Il me reste peut-être assez de temps pour aller embrasser Marie-Hélène avant de regagner le QG.* » (p. 34) Le personnage-narrateur, Faustin

[849].Ce lieu référentiel est bien réel car il s'agit de la mine d'étain de Rwinkwavu située dans la Province de l'Est du pays.
[850].OBIANG, L. E., « Sans père mais non sans espoir : figure de l'orphelin dans les écritures de la guerre », *Notre Librairie*, N° 148, *Op. cit.*, p. 32.

Gasana, précise, deux pages plus loin, la signification du sigle : « *Au quartier général, je suis accueilli par les joyeux hourras de mes hommes.* » (p. 36)

Un autre lieu dont le narrateur fait preuve de génie créateur pour lui trouver les différentes désignations est la prison. Dans son incarcération, Faustin passe le plus clair de son temps à inventer des noms des cellules. Le *Club des Minimes* (aux pages 20, 21, 25, 27, 35, 85, 93 et 130) est une appellation par allusion. Il compare ironiquement le groupe des détenus mineurs au club des jeunes sportifs appartenant à une tranche d'âge dont les limites varient selon les sports autour de 13 ans. Le choix du nom est guidé par le contraste la réalité :

> *D'ailleurs, pour éviter de s'emmêler dans les chiffres, on a donné un nom des plus jolis à notre belle garçonnière : le club des Minimes, sous le prétexte que c'est là qu'on a entassé les dealers, les proxénètes, les auteurs de parricide et les génocideurs dont l'âge court de sept à dix-sept ans. Cela vaut mieux que le Quartier des Jeunes Bannis ou le Bagne des Irrécupérables. C'est un nom qui chante bien. Cela fait jardin d'enfants, école de boy-scouts ou équipe de football.* (p. 21)

Humour, ironie, litote, etc., tels sont les procédés stylistiques auxquels recourent le narrateur pour imaginer les noms tels que le *Quartier des Jeunes Bannis* ou le *Bagne des Irrécupérables*. En outre, l'appellation *Club des Minimes* est imaginée en souvenir de son équipe de football quand il était encore au village. Il l'avait baptisée le *Minime Système de Nyamata.* (p. 21 et p. 119)

L'*Hôpital de l'Espoir* (p. 32) est un autre lieu désigné mais dont le référent est fictif. D'après le contexte du récit, il se trouverait à Kigali. Or, à notre connaissance, il n'y a jamais eu d'hôpital, dans cette ville, portant ce nom, mis à part quelques comptoirs pharmaceutiques. Cette appellation nous fait penser à la *Clinique de l'Espoir* évoquée dans *La Phalène des collines*, aux pages 195 et 198. Il s'agit bien d'une allusion métaphorique, comme on peut s'en rendre compte, à la lecture de ce passage :

> *Tu connais le quartier Ndjaména, de l'autre côté de la Route de Nyabugogo ? On y installera, en plein milieu de fleurs que nous aurons plantées, le plus grand salon de beauté de cette ville. Je suis mannequin, tu sais. On l'appellera la Clinique de l'Espoir ! On y coiffera toutes les femmes qui voudront bien se débarrasser de leurs cheveux de deuil, on y coiffera aussi les âmes qui ont poussé de denses broussailles de désespérance. Ce sera de la chirurgie esthétique des âmes.* (p. 195)

Pelouse a en vue la création d'un salon de coiffure qu'elle dénomme déjà par métaphore, la *Clinique de l'Espoir*. Ce n'est donc pas un centre médical mais plutôt une maison thérapeutique où l'on pourra soigner le corps et le cœur.

Dans le roman de Monénembo, l'évocation de certains référents ou des réalités extralinguistiques est quelquefois confuse. Considérons, par exemple, les *grottes de Byumba*, un référent cité à deux reprises. L'expression apparaît d'abord au singulier pour localiser la cachette des parents du narrateur :

> *Je sais où se trouvent mes parents. Ils se cachent dans une grotte du côté de Byumba, près de l'Ouganda.* (p. 17)

Elle est ensuite employée avec un pluriel généralisant, comme s'il y en avait plusieurs dans la région de Byumba :

> *Après m'être enfui de mon village natal de Nyamata, je comptais rejoindre les grottes de Byumba, pour retrouver mes parents, quand je rencontrai le sorcier Funga sous un flamboyant. Mais je n'eus pas le courage de poursuivre mon chemin. A vrai dire, je n'en voyais plus la nécessité. Mes parents y étaient-ils encore, sur cette lointaine terre de Byumba.* (pp. 35-36)

Il n'y a aucune grotte dans la région de Byumba. Les grottes auxquelles le romancier fait allusion se trouvent plutôt dans la région de Ruhengeri. Il s'agit des célèbres grottes de Musanze, d'une distance approximative de 20 km reliant la ville de Ruhengeri (dans l'actuel district de Musanze) au volcan Muhabura. Il est vrai, dans une œuvre littéraire dite de « fiction », l'écrivain n'est pas tenu de « dire » la vérité » mais il n'est pas non plus obligé de désorienter le lecteur. Le déplacement des grottes de Musanze vers une autre région peut s'avérer comme une erreur involontaire de la part d'un écrivain qui n'a côtoyé cet environnement que pendant deux mois seulement. Toutefois, on ne saurait affirmer que la confusion entre *igname* et « colocase » est arbitrairement délibérée.

Le référent *igname* évoqué aux pages suivantes est un cas qui illustre le phénomène que Jean-Claude Uwiringiyimana qualifie d'« *indocilité linguistique* »[851] :

- *Célestin, le cuistot, me rajoutait une portion de purée d'igname même quand je n'avais plus faim.* (p. 78)

- *Elle le dérangeait à n'importe quel moment pour lui demander la meilleure manière de faire pousser le haricot, de déterrer les ignames.* (p. 121)

[851].Dans son article intitulé « Indocilité linguistique et nomination dans une autre langue » (*Notre Librairie*, N° 159, pp. 98-102), Jean-Claude Uwiringiyimana analyse le phénomène de la dénomination de l'environnement et de la culture de l'autre. Son étude s'intéresse à deux écrivains (Savério Nayigiziki, *Mes Transes à trente ans* et Marie Gevers, *Des Mille Collines aux neuf volcans*) qui utilisent le français dans leur nomination littéraire des réalités africaines, essentiellement rwandaises. Ils n'ont ni le même contact avec cette langue ni les mêmes sensibilités sur l'environnement culturel à décrire ou à transmettre ; d'où la situation d'indocilité linguistique particulière à chaque écrivain. Pour Marie Gevers, des réalités qu'elle nomme appartiennent à l'environnement non vécu mais perçu lors de son voyage alors que pour Savério Nayigiziki, la plupart de ces réalités appartiennent à son monde vécu, bien connu, mais parfois difficilement traduisible dans une langue autre.

- *Maintenant je pouvais déjeuner d'un morceau d'igname cuit et dîner d'une boîte de sardines.* (p. 127)

- *Des restes d'ignames cuits et quelques quignons de pain me parviennent à travers la longue chaîne humaine qui me sépare des autres cellules.* (p. 141)

Ce qu'il faut bien savoir, c'est que la culture d'ignames n'existe pratiquement pas au Rwanda. Le romancier évoque peut-être ce référent à l'attention de ses lecteurs habitués à rencontrer ce terme dans la majorité des romans de l'Afrique de l'Ouest. On se souvient, entre autres, du roman, *Le Monde s'effondre*, du Nigérian Chinua Achebe, roman dans lequel la fatalité avait poussé le cultivateur d'ignames, Nuankibie, à mettre fin à ses jours pour n'avoir rien récolté (à deux reprises) suite aux intempéries saisonnières.

Par ailleurs, le lecteur occidental pour lequel le mot *igname* désigne une réalité exotique ne faisant pas partie de son environnement ni de sa vie quotidienne, n'appréciera pas de la même façon que le lecteur africain la nuance référentielle entre les termes *igname*, *manioc* ou *colocase*. Cette dernière culture est pourtant exploitée dans la région des Grands Lacs. Le signifiant *colocase* représente un référent habituel, en l'occurrence, pour le lecteur rwandais.

La difficulté de trouver le mot juste pour traduire une réalité souvent exotique ou de choisir le référent qui ferait plus d'écho se heurte aux contraintes de la traduction :

> *L'acte de nommer les réalités d'un monde autre se heurte aux contraintes de la traduction. Quand une réalité est intraduisible dans une langue, l'écrivain bilingue (ou plurilingue) se rend compte qu'il est obligé de recourir soit à la périphrase, soit à une autre langue qui ne manifeste aucune répugnance à l'égard de cette réalité. Cette volonté de tout écrivain de puiser dans sa richesse linguistique pour être un traducteur fidèle de l'environnement qui l'entoure peut être positive quand il y a des conditions exogènes qui l'exigent, ou négative quand il n'y a aucune exigence contextuelle.*[852]

On pourrait se demander si Monénembo ne s'est pas retrouvé dans l'une des deux situations. L'emploi du terme *igname* à la place de *colocase* est-il lié à l'influence du milieu culturel d'origine de l'auteur ? Y a-t-il une exigence contextuelle qui le contraint à opérer ce choix ? Quoiqu'il en soit, le romancier semble jouer sur la récurrence du mot *igname*, plus répandu que le mot *colocase* dans la littérature africaine.

À propos de ce genre de néologisme sémantique qui autorise le déplacement du signifié, Albert Gandonou a pu observé ce qui suit :

> *Mais tout fonctionne un peu comme si le monde exotique est un et 'indifférenciable'. S'il est vrai que le manioc ou l'igname est à peu de chose près*

[852].UWIRINGIYIMANA, J.-C., *Op. cit.*, pp. 99-100.

> *le même au Brésil qu'en Afrique, dans d'autres cas, en revanche, nous avons affaire à une véritable 'illusion référentielle'.*[853].

Il faut alors se rappeler, comme le stipule Michel Riffaterre, que « [les] *mots, en tant que formes physiques, n'ont aucune relation naturelle avec les référents : ce sont les conventions d'un groupe, arbitrairement liées à des ensembles de concepts, à une mythologie du réel.* »[854] Or, cette mythologie qui n'est autre que le signifié, « *s'interpose entre les mots et les référents.* »[855] Cela nous fait penser au triangle sémiotique qui permet de voir que, d'une manière générale, « *un signifiant évoque un signifié et un référent.* »[856] Le passage du signifié au référent devrait tenir compte du rôle ou de la part qui revient au récepteur. Sur la base du signifié et selon sa compétence culturelle, le récepteur se représente plus ou moins bien le référent ou ne se le représente même pas du tout.

La raison avancée par Albert Gandonou pour expliquer ce phénomène est très intéressante : « *Le récepteur du roman africain n'a pas toujours les mêmes compétences que son émetteur, c'est-à-dire l'écrivain ou le narrateur.* »[857] Si les deux instances (le récepteur et l'émetteur) n'ont pas les mêmes déterminations « psy- », ni les mêmes contraintes de l'univers du discours, la conséquence possible est telle que le modèle d'interprétation ne correspond pas toujours au modèle de production.

Pierre Dumont dans *Le français langue africaine*[858] décrit suffisamment les problèmes liés à la confusion qui existe souvent entre le signifié et le référent. Dans le dernier chapitre consacré à l'étude des « réalités socioculturelles et déplacements de sens en français d'Afrique », il montre comment le français reste, avant tout, la langue de ceux qui la parlent, et que, par conséquent, il doit répondre aux besoins du locuteur africain :

> *Qu'il s'exprime en français ou dans une langue maternelle, le sujet parlant se reflète dans son langage, se l'approprie, lui imprime les marques de sa personnalité. Or, il existe une personnalité africaine qui se manifeste sous la forme d'une stylistique collective encore peu explorée mais dont on peut pressentir l'émergence à travers un certain nombre de phénomènes propres au français d'Afrique. Le premier d'entre eux est constitué par ce qu'il est convenu d'appeler la confusion et / ou l'absence des registres de langue.*[859]

---

[853].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 92.
[854].RIFFATERRE, M., « L'illusion référentielle », dans BARTHES, R., *Op. cit.*, p. 93.
[855].*Ibidem.*, p. 93.
[856].FROMILHAGUE, C. & SANCIER, A., *Op. cit.*, p. 61.
[857].GANDONOU, A., *Op. cit.*, p. 93.
[858].DUMONT, P., *Le Français langue africaine*, Paris, L'Harmattan, 1990.
[859].*Ibidem.*, p. 153.

L'innovation référentielle et l'adaptation progressive aux réalités socioculturelles spécifiquement africaines, sont, selon Pierre Dumont, les deux principaux facteurs d'évolution de la langue française en Afrique[860]. L'introduction dans le roman africain des référents exotiques pour représenter des réalités extralinguistiques est un phénomène qui intervient parfois comme « *une sorte de nécessité sémantique découlant du contexte socioculturel.* »[861] Si le glissement de sens peut favoriser le renouvellement des tours, il n'y a aucun doute, l'évocation des réalités extralinguistiques participe à la création des images originales.

2.3.1.3.4.6. Les Images fortes en couleur locale

Pour commencer, nous voudrions faire nôtre ce propos de Ferdinand Brunot, sur l'importance des images dans l'étude du style :

> *Des historiens de la littérature peuvent distinguer les images inspirées par le sens de la vue, de l'ouïe, etc. ; des psychologues peuvent rechercher celles qui proviennent du monde de la nature, du monde de l'homme, etc. Le rôle du grammairien est plus modeste : il étudie le mode de présentation de l'image. – Au point de vue du style, il existe des images neuves, à grand effet ; des images à demi usées, qui conservent une certaine valeur* […] *; d'autres qui sont en quelque sorte neutres et qui constituent de simples ornements de style. Les images usées ne sont plus senties comme telles ni par l'écrivain ni par le public*[862] *; elles doivent être négligées dans l'étude du style.*[863]

L'image est une vision personnelle des choses[864] car une analyse poussée des images peut aboutir à caractériser de façon précise l'imagination d'un écrivain. D'après Ferdinand Brunot, si les images usées ne sont plus intéressantes, et que par conséquent, une étude stylistique devrait normalement s'en passer, il est nécessaire, à l'occasion, d'apprécier l'exactitude de l'image : une image fausse ne peut satisfaire un lecteur cultivé[865]. On pourrait dire aussi qu'une image peu originale manque de saveur et n'est donc pas captivante.

Les images prennent généralement plusieurs formes, comme on peut s'en rendre compte avec les illustrations choisies. Nous ne saurions citer – au risque d'ennuyer – toutes les images palpitantes, cocasses et pittoresques relevées dans les romans de notre corpus.

---

[860].*Ibidem.*, p. 152.
[861].BAL, W., « Particularités actuelles du français d'Afrique centrale », *Bulletin d'information* N° 7 (janvier 1974), Groupe de Recherche sur les africanismes, CELTA, Université de Lubumbashi (Zaïre). L'article a fait l'objet d'une Communication à la V^e^ Biennale de la langue française, Dakar, 1-8 décembre 1973.
[862].*Aborder* (une fille ; un sujet) n'éveille plus aujourd'hui l'idée originelle du bateau qui se range le long du *bord*.
[863].BRUNOT, F., *Op. cit.*, p. 307.
[864].*Ibidem.*, p. 320.
[865].*Ibidem.*, p. 307.

Nous en indiquerons quelques-unes riches en ironie mordante, en métaphore filée, en hyperbole antithétique, en personnification périphrastique, etc., et parfois aussi celles dont l'humour provient de la vulgarité.

Les portraitistes à « La Bruyère »

Les portraits des personnages sont souvent dressés avec un cynisme insolant. Lamko décrit le *musungu* dans un langage grossier :

- *Suivait un simulacre de fesses plates hâtivement logées dans un pantalon de grosse toile kaki. Godillots de bidasse mal inspiré.* […] *Le musungu charriait lourdement son quintal de viande adipeuse et, à l'entendre souffler aussi bruyamment qu'une gorge d'orfèvre sousou, devait traînailler un diabète chronique. Sa tronche mafieuse s'écrasait sur un énorme menton à double fond, garnie de bajoues étagées : bajoues d'opulence.* (p. 22)

- *Il toussota, éternua, cracha. Le pourpre envahit son visage poupon : ses bajoues de dindon dégagèrent une nuance rouge tomate à faire fuir un taureau camarguais !* (p. 23)

- *Et ce musungu aux bajoues de tétrodon, avec son air goguenard de clerc érudit m'horripulait !* (p. 24)

- *Le musungu, parle beaucoup, sait tout : une encyclopédie ambulante, échappée d'une bibliothèque spécialisée d'histoire naturelle.* (p. 94)

Les images chez Lamko procèdent de la « déshumanisation »[866] des personnages. Elles dépouillent le *musungu* des qualités humaines pour le vêtir de la peau de bête (*dindon* ou *taureau*).

L'abbé Théoneste incarne, dans *La Phalène des collines*, le mal diabolique et la virilité d'un gorille des forêts :

- *Cet homme avait un corps de gorille des forêts, viril, noueux, un poitrail velu, et pousser fièrement quelque chose d'excroissant entre les jambes, au devant de lui, un monticule de chair qui m'avait troublée.* (p. 35)

- *Je sens une lancinante douleur au ventre et comme un énorme sac de plomb entre les jambes. Des rigoles baveuses de sperme grimpent sur mon pubis, descendant dans l'entrejambe, courent la peau des cuisses, grimpent sur les broussailles sentinelles noires jamais rabattues par une quelconque maternité, se liquéfient chaudes, se coagulent froides,*

[866].Nous pensons au procédé plus rare dont parle Ferdinand Brunot : *l'humanisation*. Très impressive, cette figure de style est assez difficile à utiliser, si ce n'est dans le genre plaisant ou dans des poèmes de caractère populaire. Nettement différent de la personnification, ce procédé, écrit-il, mérite une dénomination particulière. (BRUNOT, F., *Op. cit.*, p. 326).

s'encroûtent saumâtres. Une fois de plus la semence gicle de l'énorme gland du saint homme. (pp. 36-37)

Ce deuxième exemple illustre intensément la métaphore filée construite sur des images hyperboliques. Le « *foutre* »[867] de Théoneste est comparé à une importante coulée d'eau boueuse (*rigoles baveuses*) et les poils du pubis à des broussailles. On note aussi le parallélisme chiasmique : *se liquéfient chaudes, se coagulent froides*. L'antithèse exprimée par ce chiasme est le reflet même du phénomène paradoxal et absurde du viol : la recherche du plaisir dans la violence.

Dans *Murambi le livre des ossements*, la peinture caricaturale des personnages s'attarde essentiellement sur leurs traits physiques. Diop use de l'ironie et de l'hyperbole pour décrire entre autres la mensuration d'un milicien qu'il fait ressembler à un petit porc trop engraissé :

> *Le bonhomme, court sur ses pattes, était si obèse qu'il ressemblait à un monstrueux bloc de graisse. Il avait des fesses monumentales et sa chemise rouge mal boutonnée découvrait un ventre rond et flasque lui retombant sur ses cuisses.* (p. 57)

La description du bonhomme frise le ridicule. Les termes comparatifs sont exagérement dépréciatifs. Le milicien a une taille diforme et disproportionnée qui le bestialise : *bloc monstrueux, fesses monumentales, ventre rond et flasque, …*

Par contre, chez Monénembo, d'une part, la description des personnages se caractérise par l'observation des traits saillants et surtout par le menu. Il donne aux petits enfants de la rue le visage des rongeurs. Sembé avec ses petites dents pointues ressemble une souris : « *Sembé, je n'oublierai jamais ses jambes cagneuses et ses petites dents de souris, pointues et si espacées qu'on aurait pu mettre une mine de crayon entre la canine et l'incisive !* (p. 32)

Il importe également de souligner que le regard de ce romancier est souvent fixé sur le « bas matériel », c'est-à-dire sur « *l'ensemble des symboles renvoyant à la partie inférieure de la topographie du corps humain.* »[868] L'enfant-narrateur, Faustin, se vante d'avoir la *chose la plus longue* :

> *De tous les potes, je suis celui qui a la chose la plus longue. Quand je me mets vraiment en tension, elle dépasse la longueur d'une grande cuillère à soupe et elle emplit ma main quand je me fais du plaisir devant les vendeuses de bière de banane.* (p. 28)

---

[867].Nous empruntons l'expression à Tchicaya U Tam'si dans *Ces Fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987, p. 258.

Faustin est un petit maniaque perdu dans des rêveries fantasmatiques d'un obsédé sexuel. Chaque fois que la jeune femme Claudine lui rend visite en prison, il ne peut s'empêcher de la suivre des yeux, quand elle repart, et d'égarer son esprit dans les *augustes fesses* qui s'éloignent : « *Elle portait un pagne couleur chair qui se fondait dans son teint et collait si bien à sa croupe que, chaque fois qu'elle faisait un pas, j'avais l'impression qu'elle était nue et que c'était la peau de ses augustes fesses qui frémissait devant moi.* » (p. 35)

Dans le roman de Diop, les métaphores autour de la beauté des femmes sont antithétiques. L'élégance et le charme sont dangereux car ils attirent les « tueurs » :

> *Je suis trop belle pour survivre. J'ai la beauté du soleil et comme le soleil je ne peux me cacher nulle part. Ils n'en croiront pas leurs yeux quand ils me verront marcher d'un pas tranquille dans la rue.* (p. 119)

Cette femme dont on ne connaîtra jamais le nom « se sait belle ». Toutefois, la narratrice Jessica voit en elle une *beauté infernale* et *presque surnaturelle* :

> *Sa beauté avait quelque chose d'infernal. Le genre de femme qui suscite toujours chez les hommes du désir, de la crainte, des rêves fous d'une vie à recommencer et un vague sentiment de frustration. Elle était vraiment éblouissante.* (p. 117)

Tous les personnages féminins ne sont pas aussi *éblouissants* que l'inconnue dont la beauté constitue un danger de mort. À travers les autres romans, on en rencontre ceux d'une obésité facétieuse, ceux qui n'éprouvent aucune gêne à respirer par la septième ouverture du corps et d'autres qui reniflent comme des potamochères :

- *Qui pincerait le bout de l'oreille à un marmot qui s'amuse à comparer les fesses et les seins de Modestine à des grosses courges obèses poussées sur un tas de cendres de bananiers, celui-là ferait douloureuse entorse à la cheville de la vérité.* (PC, p. 128)
- *Les poils de Pelouse se hérissent. Une espèce de fluide vaporeux lui passe par la septième ouverture du corps, se glisse en elle, envahit tout son être.* (PC, p. 201)
- *La salle s'était remplie à craquer au fur et à mesure que je parlais. Les juges, les jabirus qui montaient la garde, la femme à la perruque blonde qui tapait à la machine en reniflant comme un potamochère n'intéressait personne.* (AO, p. 136)

La comparaison hyperbolique (*les fesses et les seins* comparés *à des grosses courges obèses…*), la périphrase atténuante pour éviter le mot vulgaire (le pet) et la comparaison exagérément désopilante sont les images parmi tant d'autres qui dépeignent la nature féminine avec un regard quelque peu déplaisant.

---

[868].MONGO-MBOUSSA, B., « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *Notre Librairie*, N° 151, p. 69.

Les vices et les malheurs individuels ou collectifs

Certaines images, quand bien même elles évoquent des situations affligeantes, restent savoureuses et se passent de commentaire. Nous avons fait un tri par roman.

Dans *L'Aîné des orphelins*, l'humour exquis est permanent :

- *L'isolement, voilà la source de nos malheurs ! Ici, chacun vit replié sur sa colline comme si les voisins avaient un œil au milieu du front…* (p. 62)
- *Les pleurs hystériques* […] *étaient si violents qu'ils nous faisaient trembler davantage que le fracas du tonnerre dans les entrailles de la mine d'étain voisine.* (p. 65)
- *Ces regards fiévreux convergeant sur leurs corps me faisaient penser à un grouillement de chenilles sur le dos d'un nouveau-né.* (pp. 85-86)
- *Malgré mes haillons alourdis par la crasse, ma peau émaillée de gale, mon odeur de chien mort…* (p. 89)
- *Les gars de la BBC* […] *avaient pris d'assaut le seul bistro du coin où ils s'épongeaient en dévorant des sandwiches au corned-beef et en buvant d'énormes quantités de bière chaude.* (p. 104)
- *Ce furent les diarrhées torrentielles occasionnées par les bananes vertes, les pousses de manioc (au goût d'aloès) et surtout l'insupportable envie de fumer qui me firent sortir de mon trou.* (p. 124)
- *Un mineur ? Mais c'est un petit bout d'homme comme toi qui crâne comme un éléphant mais qui sent encore le lait de sa mère.* […] *A leurs yeux, je devais être moins qu'une punaise, moins qu'une crotte de chèvre.* (p. 131)
- *On était si serrés que la sueur tombant du front des uns suintait dans les narines des autres.* (p. 155)

Dans *La Phalène des collines*, parfois les allitérations et les assonances *cacophoniques* produisent un effet d'harmonie imitative décrivant des scènes horribles à voir :

- *Mon espace en avait assez de remplir de tours, de retours, de recours, de contours, de tours de con dans ce capharnaüm bondé de carcasses de crânes blanchis et d'omoplates brisées et de fémurs découpés et de bassins décharnés et de tarses, métatarses, phalangines, phalangettes, écrasée…* (p. 54)
- *L'argent se trouve à toutes les bouches comme un rouge à lèvres gras de prostituée.* (p. 167)

- *« Petite maman, tu es fille de ce pays de collines ; mais tu n'en as connu que l'odeur du sein maternel. Moi, le pays je l'ai eu en plein dans la figure ! Ce n'est pas la même chose ! L'exil t'a construite ; le pays m'a détruite.* (p. 174)

Nous avons dans ce dernier exemple une construction antithétique ou un chiasme (*exil / construire ; pays / détruire*), un procédé très exploité chez Diop.

Dans *Murambi le livre des ossements*, pour souligner le caractère pathétique de la réalité à dépeindre, Diop recourt aux images fracassantes : la périphrase, la personnification, la gradation, etc. passent par des constructions antithétiques et des métaphores saisissantes :

- *Il espérait passer à mes yeux pour l'Ange de la Mort, terrible mais juste.* (pp. 164-165)
- *C'était le temps où le temps, ivre de haine, titubait à reculons. La mort précédait la vie.* (p. 174)
- *Comment avait-il pu se renier à ce point ? Juste pour devenir riche ? Appétit de puissance, ce masque éclatant de l'infamie et de servitude.* (p. 206)
- *Lointains ou récents, des souvenirs se bousculaient dans son esprit, refusant de le laisser en repos. Ils se croisaient, se frôlaient et se heurtaient parfois avant de se dissiper lentement. De ce chaos émergeaient des sensations ou des images assez nettes.* (p. 209)

Les écrivains qui débarquent à Kigali découvrent sur place un environnement socioculturel tout à fait nouveau. Ils se l'approprient et chacun dan son style en réalise des images neuves et très impressives. Même si Diop et Lamko reconnaissent qu'ils ont « *écrit en état d'urgence, sans vouloir laisser la priorité au style et à l'esthétisme* », leurs œuvres ne sont pas pour autant dépourvues d'images hautes en couleur. La valeur stylistique de leurs textes n'est certes pas aussi riche que celle de Monénembo qui a avoué que « [l]*e réflexe de l'écrivain doit prévaloir, pas le regard du témoin qui doit s'estomper derrière l'esthétique.* »[869]

C'est à ce niveau que l'on se pose ce genre de questions : Comment l'écrivain doit-il se comporter face à un thème extrême comme le génocide ? La fiction peut-elle être à la hauteur d'un drame historique indescriptible ? Est-il aisé de le soumettre à un travail solitaire de l'écrivain dont le style reste la fonction essentielle ? Vu la valeur morale du « devoir de mémoire » qui donne à chaque tentative d'écriture sa légitimité, Daniel Delas estime que « [c]*e qu'il est intéressant et important d'observer, c'est comment chacun a procédé, quelle*

[869].MONCEL, Corinne, « Engagement d'écriture. Comment, pourquoi aborder l'indicible ? Paroles d'écrivains africains », *Africultures*, N°. 30, septembre 2000, pp. 7- 11.

fut sa poétique et quel rythme il a ensuite trouvé pour dire à la fois la vérité des événements et sa vérité face aux événements. »[870]

La lecture des trois textes et surtout l'étude de la langue et du style nous auront permis de constater en fin de compte quelques imperfections au niveau de la forme.

2.3.1.3.4.7. Les Impropriétés

Il est rare – et même très rare – de trouver des romans africains de la nouvelle génération (c'est-à-dire à partir des années 80) qui ne font pas usage des mots vulgaires ou des expressions ordurières. Cela ne peut étonner personne puisque, selon ce que Pierre Dumont a observé, « [l]*e français qui est aujourd'hui pratiqué couramment en Afrique n'est ni celui de Senghor, ni celui de Sadji, ni même celui de Sembène, bien que ce dernier n'est pas beaucoup fréquenté l'école française, mais plus souvent celui de Rokhaya.** »[871]

Rokhaya est le prototype d'autres personnages qui sont généralement en contact avec la langue française par l'expression orale. Les écrivains vont à la rencontre du lieu de l'interlangue, c'est-à-dire la rue. Celle-ci s'invente une langue miroir des réalités quotidiennes. D'après Xavier Garnier, « *la rue permet à la langue de se désinstitutionnaliser, de se créoliser, de jouir d'elle-même en multiples frottements.* »[872] Dans la rue, milieu par excellence où la langue semble retrouver « *la créativité de la langue des enfants, avec des mots d'esprits innocents, ses télescopages incontrôlés* »[873], l'écrivain y voit une véritable aubaine pour « accoucher » des mots-valises, des métaphores, des calembours à tous les carrefours. Le français circule dans les sous-quartiers où les langues locales lui font goûter à la sauce des « mots pilipilisés »[874]. Cette langue se retrouve impuissante à dire, décrire, commenter, etc., la misère qu'elle croise dans ces lieux de dégénérescence physique et mentale ; d'où qu'elle se laisse envahir par l'interlangue qui lui apporte de nombreuses

---

[870].DELAS, D., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 142, p. 30.
[871].DUMONT, P., *Op. cit.*, p. 109.
*.Dans le roman de Sembène (*O Pays mon beau peuple*), Rokhaya, la mère d'Oumar Faye, est une vieille femme qui, comme elle se plaît à le dire elle-même, « n'a rien à voir avec les Blancs ». Elle a toujours vécu à Fayène, toute petite ville de Casamance, et désapprouve le mariage de son fils avec la blanche Isabelle. Les caractéristiques phonétiques du parler de Rokhaya sont celles que lui impose le crible phonologique du wolof. Elles se manifestent sous la forme de phénomènes de sous-différenciation, c'est-à-dire d'une réduction du système de L2 (français) par assimilation à celui de L1 (wolof). (*Ibidem.*, pp. 109-110). À ces exemples de sous-différenciation, l'analyse du parler de Rokhaya permet d'ajouter des cas de sur-différenciation également caractéristiques d'une certaine forme d'interlangue. Le français d'Afrique est parfois qualifié d'interlangue car il n'est ni français ni langue africaine. (*Ibidem.*, p. 119).
[872].GARNIER, X., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, N° 159, p. 66.
[873].*Ibidem.*

impropriétés, donnant lieu, par la suite, à une littérature « *voyoue* »[875], un titre fort significatif, lorsqu'on pense à ce que cet adjectif connote en Afrique.

Les gros mots

Les trois romans de notre corpus font régulièrement usage des mots orduriers et des termes grossiers et injurieux dont il nous semble peu intéressant de dresser la liste. Cependant, nous en citerons quelques-uns qui sont également omniprésents dans d'autres romans africains francophones.

Dans *L'Aîné des orphelins*, les gros mots sont, entre autres : *les couilles en compote* (p. 22), l'expression *se casser les couilles* (p. 82). D'autres formules apparaissent en oxymores : *augustes fesses* (p. 35), *une belle ordure* (p. 87), *une petite ordure* (p. 116) ou *une grande ordure* (p. 117). Par contre, *la croupe* (p. 35) désigne *les fesses* (p. 108). Les mots grossiers parfois d'un emploi familier sont introduits dans le texte par les personnages qui se les adressent comme des injures : *fils de pute* (p. 23), *le bougre* (p. 56), *mauvais bougre* (p. 89), *gros porc, sac de merde*, *« titi à la fraise »* (p. 83), (assauts de) *bête en rut* (p. 84), *tête de mule* (p. 94), *grosse pipe* (p. 116), *la salope* (p. 80), *gonzesses potables* (p. 96). Certaines expressions vulgaires relèvent de l'usage couramment familier : *un pet*, *la pisse*, *chier* (p. 56).

Il y a lieu également de signaler la présence des expressions d'argot dans le roman de Monénembo : *arrondir ses fins de mois*, *donner la popote*, *jeter dans les pattes* (p. 83) mais aussi les mots *colis* et *cuisiné* qui signifient respectivement : prisonnier et interrogé. Nous les trouvons dans ce dialogue entre un capitaine et son subalterne :

> *- À vos ordres, capitaine ! Nous y serons à l'aube, j'emmène un colis.*
> *- Son nom ?*
> *- Je ne l'ai pas encore cuisiné. J'ai pensé que ce serait mieux que vous le fassiez vous-même.* (p. 40)

Le style monénembien utilise parfois des images dédaliennes qui exigent l'habilité du lecteur pour les déchiffrer. Le soldat qui a capturé Faustin le conduit au bureau de son chef hiérarchique. Leur langage est codé et argotique ; d'où la chosification du personnage de Faustin pris pour un colis. Il faut d'abord *cuisiner* ce butin, comme du gibier, afin de lui soutirer des informations. La scène nous rappelle bien celle qui est évoquée dans *Sozaboy* où Méné est emprisonné par les militaires du camp adverse.

---

[874].L'expression est de Loïc Depecker, « Le français enchanté : petit glossaire de mots pilipilisés », *Notre Librairie*, N° 159, pp. 44-46.

Les situations de solécisme sont manifestes dans *L'Aîné des orphelins*. Nous allons citer d'abord deux cas d'une construction impropre des verbes *impressionner*, *déjeuner* et *dîner*, puis un cas de glissement de sens un peu inadéquat. « *Il avait tout de suite impressionné, sauf Ayirwanda bien sûr.* » (p. 23) Normalement, le verbe *impressionner* est transitif direct. Le romancier autorise son personnage d'en faire un verbe intransitif. « *Maintenant, je pouvais déjeuner d'un morceau d'igname cuit et dîner d'une boîte de sardines.* » (p. 127) Les verbes *déjeuner* et *dîner* sont ordinairement intransitifs. Or, Monénembo les transforme en verbes transitifs indirects. À la page 21, le verbe *courir* n'est pas véritablement à sa place : « *les génocideurs dont l'âge court de sept à dix-sept ans.* » On emploie couramment l'expression « l'âge varie de… ». Le néologisme *courir de* est inapproprié.

Dépassé sans doute par ce genre de fautes grammaticales flagrantes, Pierre Dumont stipule cette remarque : « *On ne parlera plus d'erreur (même systématique) ni de faute (toujours individuelle) mais d'africanisme, pratique collective d'une déviation phonique, morphologique, syntaxique voire même sémantique.* »[876] Il convient alors de comprendre que le refus de considérer l'africanisme comme une faute équivaut à rapprocher encore une fois le français d'Afrique de l'interlangue dans laquelle la faute n'est que la manifestation, certes défaillante mais irréfutable, de la mise en place d'un système approximatif de communication[877].

Dans *Murambi le livre des ossements*, il y a aussi des cas d'oxymores : *une véritable ordure* (p. 133), l'expression revient à la page 155 (*c'est une ordure*), *c'est de la pure merde* (p. 157), d'autres expressions sont à caractère injurieux et dénigrant : *ce morpion d'opposant, le président machin, les foutaises de droits de l'homme* (p. 157), *putain d'humanisme* (p. 164), *Et merde à cet enfant de pute !* (p. 165) ; mais il y a aussi des expressions et des termes familiers qui rentrent dans le registre de la vulgarité : *chier dans son froc* (p. 15), *manquer de couilles* (p. 158), *putain* (p. 75), *chialer* (p. 79).

Chez Lamko, trois exemples de gros mots sont à indiquer : *fesses plates* (p. 22), *fesses obèses* (p. 128) et *T'es comme tous les mâles : un con !* (p. 139). Par contre, son roman contient un nombre assez considérable de fautes typographiques.

---

[875].Nous pensons au titre, déjà cité, du livre de Michel Naumann.
[876].DUMONT, P., *Op. cit.*, p. 120.
[877].*Ibidem.*

Les coquilles

En abordant l'onomastique dans les premiers chapitres de cette partie, nous avons déjà observé que certains toponymes et parfois aussi quelques anthroponymes étaient mal orthographiés. À ce niveau, la faute n'est pas tellement évidente ni surprenante. Or, lorsque le lecteur bute sur des fautes matérielles, celles que Gandonou considère comme de « *véritables barbarismes* »[878], sa surprise est grande.

Dans *La Phalène des collines*, sept coquilles incontestables sont à signaler :

- *L'on est seul vrai témoin de son histoire et seul véritable miroir de son visage, puisqu'on sait de quelle fatigue est née la cerne sous l'œil.* (p. 31) [C'est nous qui soulignons.] Le mot *cerne* est du genre masculin ! On est étonné, cependant, que l'écrivain ait pris soin de le mettre au féminin et d'accorder en plus le participe passé *née*. S'il n'y avait pas eu d'accord, on aurait cru à une simple erreur de frappe (de l'article *la* à la place de *le*).

- *Quand on porte son déchet dans ses intestins on le conserve jalousement ; dès que l'on s'en débarrasse l'on éprouve à l'égard de ce qui été nourriture une telle aversion qu'on prend la poudre d'escampette.* (p. 103) [C'est nous qui soulignons.] On pense plutôt qu'il voulait écrire *à l'égard ce qui était nourriture*. Il est probable aussi qu'il y a eu oubli de l'auxiliaire *avoir* et qu'il ait voulu écrire *à l'égard de ce qui a été nourriture*.

- *Dans la vie chaque individu est amené à choisir son destin et à l'orienter. Tu as choisis le tien. T'as choisi de devenir père blanc, alors que t'es tout noir.* (p. 106) [C'est nous qui soulignons.] Le participe passé de *choisir* ne s'écrit pas avec un *s* à la fin ! L'auteur le sait lui-même puisque dans la phrase qui suit directement, le participe passé est orthographié correctement.

- *Et puisqu'il ignorait vraiment l'endroit où l'on avait ensevelie Celle du milieu des vies, pour rien au monde il ne mentirait en indiquant une fausse tombe à un membre intime de la famille.* (p. 143) [C'est nous qui soulignons.] Pourquoi l'accord au féminin alors que le complément d'objet direct est placé après le participe passé ? On pourrait tenter d'interpréter cette « faute matérielle » comme suit : l'écrivain avait probablement en vue de placer le complément d'objet direct avant le participe passé (par un pronom antéposé). Serait-ce une sorte d'accord sylleptique[879] ? De toutes les façons, il saute aux yeux qu'il s'agit bien d'une faute typographique.

---

[878].GANDONOU, A., *Op. cti.*, p. 172.

[879].La syllepse consiste à faire l'accord d'un mot, non avec le mot auquel il se rapporte selon les règles grammaticales, mais avec le terme qu'on a dans l'idée (accord avec le sens, *constructio ad sensum*, ou accord logique. *Cf.* GREVISSE, M., p. 658.

- *Sa tante, la Reine, au détour des visites à Paris, lui avait conté le pays, avait nourrit en elle un paysage dont la féerie n'avait d'égal que les représentations paradisiaques du jardin d'Eden.* (p. 158) [C'est nous qui soulignons.] Le participe passé de *nourrir* est *nourri*, sans *t*. C'est une faute flagrante d'orthographe.
- *Je me lève et je lui prend le bras et nous marchons à pas de caméléon vers le soleil couchant…* (p. 173) [C'est nous qui soulignons.] Il manque un *s* à *prend* !
- *Son cousin, meneur de la bande qui avait découpé son mari et ses enfant devant elle, lui apparut, sous la forme d'un bourgmestre géant dictant des recommandations à un cercle d'interahamwe aux longues dents qui sortaient de la bouche comme des défenses de phacochère.* (p. 175) [C'est nous qui soulignons.] Il s'agit d'un oubli de l'accord au pluriel.

De toute façon, même si toutes ces coquilles sont imputables à l'auteur, il n'en demeure pas moins que la maison d'édition peut faire les frais de cette mauvaise publicité.

Dans *L'Aîné des orphelins*, nous avons à signaler cette coquille à la page 148 : « *Nos parents n'étaient jamais aussi marrants que losrqu'ils se mettaient à s'engueuler.* » (p. 148) [C'est nous qui soulignons.] On le voit bien, c'est une faute typographique due à l'inversion des lettres.

À la fin de cette partie dans laquelle nous avons analysé différents éléments sociolinguistiques et stylistiques concourant principalement à la création de nombreux effets de réel, il apparaît nécessaire d'en rappeler les points forts. Nous avons dans un premier temps élaboré les structures séquentielles des romans de notre corpus afin d'en retenir les moments saillants. Nous avons procédé ensuite à l'étude des marques socioculturelles et linguistiques, une analyse qui a considéré, entre autres, l'onomastique, les formes d'emprunt, les facteurs de l'oralité et les néologismes. Tous ces éléments nous ont permis de nous rendre compte comment chaque romancier a su dire, dans son style, le génocide.

Les romans de notre corpus ont été écrits dans un contexte et un but précis : produire une œuvre de fiction à la mémoire des victimes du génocide survenu au Rwanda en 1994. Une cinquantaine d'années bien avant, l'Holocauste qui avait fait disparaître des millions de Juifs a donné lieu à des récits de témoignage des rescapés et a été représenté dans ce que les critiques ont appelé « la littérature de la Shoah ». La partie suivante se focalisera sur les phénomènes intertextuels observables non seulement au sein des fictions sur le génocide rwandais mais aussi faisant allusion à cette littérature de la Shoah.

TROISIÈME PARTIE

LA SHOAH ET L'ITSEMBABWOKO : RÉSURGENCES INTERTEXTUELLES ?

L'étude de la langue et du style à travers les textes de fiction sur le génocide rwandais nous a permis de nous rendre compte que les auteurs ont un certain nombre de points en commun notamment ceux qui concourent à la création d'effets de réel ou qui bernent le lecteur dans une illusion référentielle. Les marques socioculturelles et linguistiques relevant du contexte rwandais sont quelques-uns des outils dont se servent les romanciers pour aborder un sujet qui est de nature à proscrire l'imaginaire et le conventionnel.

La contribution arborée par « devoir de mémoire » est avant tout un geste de compassion, de solidarité fraternelle, « *profondément humaine, nécessaire et respectable.*[880]» Elle est aussi une « *réaction au long silence des Africains*[881] » passifs face à un désastre singulier sur le continent. L'absence immédiate de textes littéraires serait-elle imputable à une paralysie qui correspondrait à la pensée d'Adorno[882] ? Bien entendu, le romancier ne peut jamais « *parler du génocide avec la froideur scientifique qu'exigerait l'historien.*[883] » Son acte d'écrire implique certes un engagement personnel mais l'œuvre produite est le reflet de la conscience collective. Comment doit-il alors s'y prendre ? Quel rapport doit-il établir entre le concret (ou le réel) et la narration ? À partir de la théorie des *commencements* développée par Hannah Arendt, Isabelle Favre nous suggère quelques pistes de réponse :

---

[880].*Africultures*, n° 30, *Op. cit.*, p. 4.
[881].*Ibidem.*, p. 5.
[882].Allusion à la célèbre formule d'Adorno : « Après Auschwitz, c'est un acte barbare que d'écrire un poème. »
[883].*Africultures*, n° 30, *Op. cit.*, p. 5.

> *De la même façon, l'écriture qui part de conflits politiques ne peut, ni ne veut prendre ses distances avec le concret, dès lors, il s'agit d'intégrer ces éléments dans la narration. Pour les auteurs littéraires, la difficulté consiste à créer une forme et une esthétique appropriées qui permettent non seulement à l'auteur de se révéler, mais au sujet de prendre vie. Si le désir des auteurs de travailler à partir d'un sujet politique peut être qualifié de concret, la base de la théorie des* commencements *l'est également : prendre la parole, s'impliquer dans le domaine public, faire preuve d'*action *et donc mettre en pratique sa liberté, constitue pour Hannah Arendt une approche pratique de la vie au sein de la* polis*. N'est-ce pas aussi une façon de ré-interpréter l'objet livre, celui par lequel on* se livre*, on s'ouvre, en* livrant *aussi quelque chose et quelqu'un dans une transitivité qui « donne » forme et anime, dans le sens de « donner » de l'âme, de la vie, à un sujet trop souvent déshumanisé ?*[884]

Selon Isabelle Favre, la création artistique contient souvent les tendances collectives dormantes qui se révéleront de façon plus marquée dans le futur. Ainsi, le fait que des écrivains africains se mettent ensemble et agissent en dépit du sentiment d'impuissance, et en dépit d'un sujet « hors d'usage », signifie un *commencement*, une affirmation de vie et de liberté dans un contexte postcolonial qui défie les rigidités nationalistes et l'inertie globale[885]. La recherche de Favre consiste à établir des correspondances entre littérature et philosophie en se penchant plus spécifiquement sur le roman de Boris Boubacar Diop (*Murambi le livre des ossements*) mais elle propose avant tout une réflexion sur « l'acte d'écrire » à partir du concept de *commencement*.

Les romans de notre corpus n'entretiennent pas seulement des rapports basés sur le marquage socioculturel et linguistique s'inscrivant dans un même contexte ; ils se rapprochent aussi par un autre phénomène littéraire dont l'intérêt et l'importance sont incontestables et lui confèrent une place particulière dans ce travail. La plupart des publications (dans des disciplines diverses) consacrées au génocide rwandais font souvent référence au génocide juif. Il en est de même des textes que nous analysons. Ils font de temps en temps allusion à l'Holocauste ; d'où la question d'intertextualité. D'emblée, il faut préciser que, même si les chants, les proverbes, les xénismes et les autres formes d'emprunts figurent parmi les éléments de l'intertexte, nous n'y reviendrons pas car nous en avons, pensons-nous, assez largement parlé tout au long de la partie précédente.

Les points sur lesquels nous nous pencherons concernent les référents assez récurrents, entre autres, les figures d'enfants immaculés « *symboles du paradis perdu*[886] », les images de

---

[884].Favre, I., « Hannah Arendt, Boris Diop et le Rwanda : correspondances et *commencements* », *Présence Francophone*, n° 66, p. 119.
[885].*Ibidem.*, p. 118.
[886].Nous empruntons l'expression à Isabelle Favre, *Op. cit.*, p. 124.

femmes martyrisées, mais aussi les représentations diaboliques des bourreaux et leurs actes barbares, comme par exemple le fait de brûler à l'essence les vaches des voisins. L'interprétation de ces leitmotive et surtout la recherche du sens dans un univers « insensé » exigent au préalable une lecture des théories en la matière. Celles-ci nous permettront en effet d' « approcher » objectivement les thèmes relevés. Les manifestations intertextuelles sont parfois enclines à une herméneutique particulière. La méthode dialectique semble la mieux indiquée pour apporter des éclaircissements fructueux.

CHAPITRE I
QUELQUES RÉFLEXIONS THÉORIQUES

3.1.1. La Notion d'intertextualité

Le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* définit l'intertextualité comme étant la relation que le sujet d'énonciation met entre des textes qui sont ainsi en dialogue entre eux, se recomposant entre eux à travers la culture du sujet[887]. À partir de ce point de vue linguistique, on comprend directement que l'intertextualité implique qu'il n'y a pas de sens arrêté, mais que la sémantique d'un texte est une dynamique[888].

Selon Sophie Rabau, l'intertextualité permet de penser la littérature comme un système qui échappe à une simple logique causale et même à la linéarité du temps humain : « *les textes se comprennent les uns par les autres et chaque nouveau texte qui entre dans ce système le modifie, mais n'est pas le simple résultat des textes précédents ; il est à la fois leur passé et leur futur, si ces notions ont encore un sens.*[889] » Michel Riffaterre[890] insiste davantage sur le rôle du lecteur dans le jeu d'intertextualité. En effet, pour exister, celle-ci a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur, voir un interprète. Elle est repérée au moment où ce dernier bute sur le sens du texte, surtout quand il ne parvient pas à lui assigner un référent. L'intertextualité est donc partie prenante de la constitution du sens qu'elle détermine et, inversement, le repérage de l'intertexte contribue à l'établissement du sens.

---

[887].DUBOIS, J., *Op. cit.*, p. 255.
[888].*Ibidem.*
[889].RABAU, S., *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, pp. 15-16.
[890].RIFFATERRE, M., *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983.

Le point de vue qui stipule que le texte n'a pas de sens arrêté, c'est-à-dire de « sens fixe », remonte à Mikhail Bakhtine, « *l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'*est *pas, mais où elle* s'élabore *par rapport à une* autre *structure.*[891] » Julia Kristeva pense que « *cette dynamisation du structuralisme n'est possible qu'à partir d'une conception selon laquelle le 'mot littéraire' n'est pas un* point *(un sens fixe), mais un* croisement de surfaces *textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.*[892] »

Ce que Bakhtine désigne à l'origine comme une forme de dialogisme signalée par la coprésence de textes multiples (de « mots » de soi et des autres) à l'intérieur de tout énoncé dès lors considéré comme une mosaïque de citations, est formulé par Kristeva sous le terme d'intertextualité[893].

L'intertextualité renvoie à l'hétérogénéité constitutive des œuvres littéraires et spécialement du roman, lieu par excellence des transactions entre plusieurs voix plus ou moins distinctes. Se situant quelque part entre la borne inférieure de l'allusion et celle, supérieure, du plagiat pur et simple, elle remplace les notions d' « influence » et de « sources » qui signalaient avant tout, au sein d'une parole littéraire qui pourtant se voulait l'émanation d'un sujet souverain, une *intersubjectivité*[894]. Or, à l'illusion du sujet créateur garant du caractère unique de son discours, la notion d'intertextualité substitue l'idée que tout texte s'écrit à partir d'autres textes, dans les marges d'un écrit antérieur. Bref, au sein de l'écriture ne se rencontrerait jamais le monde, mais toujours et seulement d'autres textes[895].

En proposant le terme d'intertextualité, Kristeva rend plus explicite, par une sorte de traduction, la notion de *dialogisme* forgée par Bakhtine. Cette traduction ou plutôt cette adaptation s'opère selon trois modalités, telles qu'elles sont reprises par Sophie Rabau[896].

Premièrement, le dialogisme est mâtiné d'autres théories auxquelles Kristeva emprunte pour mieux adapter le dialogisme aux conceptions de « *Tel Quel* [897] ». Par exemple,

---

[891].KRISTEVA, J., *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 144.
[892].*Ibidem.*
[893].*Ibidem.* Plus précisément, le mot apparaît pour la première fois à la page 146, dans cette phrase : « *A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme* double. » C'est essentiellement dans le chapitre intitulé « Le mot, le dialogue et le roman » (pp. 143-173) que Kristeva analyse et récapitule la théorie de Bakhtine développée dans ses principaux livres : *Problemi poetiki Dostoïevskovo* (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*), (Moscou, 1963) ; *Tvorcheslvo François Rabelais* (*L'Oeuvre de François Rabelais*), (Moscou, 1965).
[894].Il s'agit de l'article de Robert DION sur « l'intertextualité », dans BENIAMINO, M., *Op. cit.*, p. 108.
[895].*Ibidem.*
[896].RABAU, S., *Op. cit.*, pp. 54-55.

elle emprunte la notion de « transformation » à l'analyse transformationnelle de Chomsky, ce qui lui permet de penser le texte comme un processus à l'œuvre plus que comme un réservoir de sens.

Deuxièmement, le dialogisme présente l'avantage d'être une notion très large qui permet de non pas tant de décrire un phénomène particulier que de donner une nouvelle définition de la littérature, en particulier de redéfinir l'objet du texte littéraire (la référence) et son mode de communication. C'est bien de « tout texte » qu'il s'agit dans cette définition très extensive de l'intertextualité. Or, grâce à la notion d'intertextualité, il est possible de défendre et d'approfondir la définition de la littérature comme système clos car le dehors du texte est encore du texte : le contexte social et historique est mis sur le même plan que ce que l'on pourrait appeler le contexte littéraire (les autres livres) et même le destinataire est présenté comme texte. En somme, grâce au dialogisme de Bakhtine, le texte ne dialogue plus qu'avec d'autres textes.

Troisièmement, l'introduction de l'intertextualité est clairement orientée dans ce texte vers la question du sens et de l'interprétation. Il s'agit de considérer le texte non comme le réservoir d'un sens fixe mais bien comme le lieu d'une interaction complexe entre différents textes. De cette interaction naît un sens lui-même instable, variable sans doute en fonction de l'interaction que privilégie l'interprète. C'est cette ambiguïté sémantique que traduisent dans le texte les notions d'ambivalence et de double. Le travail de la sémiotique n'est donc pas d'établir un sens fixe mais de décrire ces ambivalences au sein même du texte.

L'adaptation du dialogisme s'accompagne de l'introduction d'une nouvelle représentation de la littérature. Avec l'apparition du concept d'intertextualité, l'idée revient constamment que « *la notion constitue une vraie rupture avec les notions de source ou d'influence qui servaient jusqu'alors à étudier les relations entre les textes.*[898] » Sophie Rabau observe que de la relation entre les textes, on ne retient ni son point de départ, la source, ni même le trajet de la source au texte d'arrivée, ce que dirait par exemple la notion d'influence : seul compte le point d'arrivée, le texte dans son immanence et ses limites ; seuls importent l'aval et les transformations qu'il fait subir à l'amont[899].

---

[897].*Tel Quel* est la revue (dirigée par Philippe Sollers) dans laquelle Kristeva et les autres membres du groupe reportent sur l'intertextualité toutes les facettes de la notion en mettant, selon les circonstances, l'accent sur l'aspect qui les intéresse.

[898].RABAU, S., *Op. cit.*, p. 16.

[899].Lire notamment l'approche de PIEGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, pp. 32-35.

À propos du refus de la source, Jean-François Chassay[900], dans son article sur la notion d'intertextualité, pense plutôt que, pour une part, elle peut être conçue comme une étude des sources, des allusions, références, y compris implicites. Ce qui apparaît, en toute rigueur, comme un détournement de son sens premier car l'idée d'intertextualité valorise la transposition au détriment d'une origine facilement repérable et elle met l'accent sur l'hétérogène et le fragmentaire. Mais en contrepartie, poursuit-il, cela évite le risque inverse induit par la notion : celui de pouvoir, selon le lecteur ou le critique, estimer que tout lien qu'il établit avec un autre discours est recevable comme pertinent pour le texte qu'il a sous les yeux[901].

En introduisant la notion dans le monde francophone, Julia Kristeva a le mérite d'avoir lancé les jalons d'une poétique de l'intertextualité dont le principe est d'étudier ce que le texte fait des autres textes, comment il les transforme, les assimile, ou les disperse, et non pas en quoi les textes qui le précèdent peuvent permettre d'expliquer, ou encore de dater un texte (c'est-à-dire le refus d'étudier les sources hors du texte). Par exemple, on peut étudier en quoi Monénembo se réapproprie le thème du calvaire des orphelins du génocide et non comment les récits de témoignages des enfants rescapés du génocide juif expliquent son roman.

À partir de la définition de base, d'autres critiques vont donner rapidement à ce concept de nouvelles acceptions, des plus restrictives aux plus larges. Robert Dion[902] distingue, entre autres, celles qui associent l'intertexte aux seuls textes littéraires antérieurs et contemporains repérables par des jeux d'allusions, de citations, de références ou de réécritures ; quant aux acceptions plus libérales, elles tendent à faire place à la totalité des discours qui circulent dans la société et que l'écriture retravaille, qu'il s'agisse d'ensembles discursifs constitués, comme ceux de l'histoire ou de la politique, ou d'éléments plus volatiles tels que les clichés et les stéréotypes. Du coup, il devient difficile de distinguer l'intertexte de l'interdiscours, le phénomène apparaissant en effet comme une manière de « pantextualité » qui assimile le texte littéraire à une chambre d'échos où résonnent et dissonnent tous les discours sociaux[903].

---

[900].ARON, P., SAINT-JACQUES, D. & VIALA, A. (s/dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 318.
[901].*Ibidem*.
[902].BENIAMINO, M., *Op. cit.*. p. 108.
[903].LIONNEL, Françoise, « Transcolonialismes : échos et dissonances de Jane Austen à Marie-Thérèse Humbert et d'Emily Brontë à Maryse Condé », dans DION, R., LUSEBRINK, H-J. & RIESZ, J. (s/dir.), *Écrire en langue étrangère, Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Éd. Nota Bene/IKO, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », n° 28, 2002, pp. 227-243, citée par BENIAMINO, M., *Op. cit.*, p. 109.

L'élargissement du sens de l'intertextualité se réalise en fonction de l'extension donnée à celui du texte. Ainsi, Laurent Jenny définit l'intertextualité comme « *le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le* leadership *du sens*[904] ». Cette perspective, assez éloignée des propositions de Kristeva, met en avant un texte central, celui qui manifeste le travail créateur de l'écrivain et qui détermine la réflexion intertextuelle. Par exemple à propos des romans de notre corpus, les récits qui parlent des Abasesero (dont les sources ne sont guère mentionnées) peuvent être considérés comme un « texte centreur ». Nous avons vu dans la deuxième partie, rappelons-le, que les allusions aux Abasesero sont assez récurrentes chez Diop, Lamko et Monénembo.

Par ailleurs, dans un autre article[905], Jenny affirme que l'intertextualité n'est plus une notion de polémique qu'il faut à tout prix opposer à la critique des sources. Il souligne toutefois l'élément distinctif entre les deux concepts. Il y a intertextualité quand le texte retravaille un autre texte et non pas seulement quand il est porteur d'une allusion qu'il ne modifie pas. D'après lui, on distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique[906]. Comme on peut s'en rendre compte, on parlera d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui. Cependant, quand il s'agit d'une simple allusion ou réminiscence, comme par exemple l'évocation de Mukandori (assassinée avec un pieu dans le sexe) ou de l'Italienne Tonia Locatelli (découpée en morceaux), deux images qui sont en fait récurrentes à travers les trois romans que nous analysons, c'est ce qu'il convient d'appeler, selon Jenny, l'intertextualité « faible ».

Cherchant à définir une série de pratiques textuelles, Gérard Genette, dans *Palimpsestes*[907], donne également une acception restrictive de la notion d'intertextualité, suite à laquelle il propose quatre autres types de relations transtextuelles. L'*intertextualité* est une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous sa forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat*, qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins

[904].JENNY, L., « Intertextualité », *Poétique*, 27, 1976, p. 262.
[905].JENNY, L., « La Stratégie de la forme », *Poétique*, 8, 1976, p. 262.
[906].*Ibidem*.
[907].GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 7-14.

littérale, celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre. Le premier néologisme est la *paratextualité* constituée par la relation que le texte littéraire entretient avec son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations, et bien d'autres types de signaux accessoires qui procurent au texte un entourage variable. Le second type de transcendance textuelle est la *métatextualité* que Genette définit comme la relation qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer. Il la rapproche au « commentaire ». Le troisième type de transtextualité est « rebaptisé » : *hypertextualité*, définie comme tout relation unissant un texte B (*hypotexte*) à un texte antérieur A (*hypertexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. L'*hypertexte* est donc tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (parodie, transposition, etc.) ou par transformation indirecte (imitation). Enfin, le quatrième type, selon lui, le plus abstrait et le plus implicite, est l'*architextualité* : ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. L'*architexte* est l'objet même de la poétique, tandis que l'*architextualité* du texte est « la littérature de la littérature ». Genette nous rappelle qu'il ne faut pas considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupement réciproques. Ils entretiennent au contraire des relations nombreuses et souvent décisives, par exemple, l'architextualité générique se constitue presque toujours historiquement par voie d'imitation, et donc d'hypertextualité.

Si Gérard Genette tend à restreindre le sens du terme intertextualité, à l'inverse, Michel Riffaterre[908] lui donne un sens très large, du moins dans l'esprit de « Tel Quel ». « *L'intertexte*, écrit-il par exemple, *est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.* » L'utilisation du mot « *œuvre* » rend déjà compte d'un glissement important par rapport aux travaux de Kristeva. La proposition de Riffaterre semble s'arrimer à un « *texte centreur* », axé sur un rapport assez exclusif au littéraire. Or, l'extension accordée au concept d'intertextualité a permis de revoir la définition que l'on donne à la littérature. Le texte littéraire (ou précisément la fiction) est considéré comme le lieu par excellence de l'hétérogène, refusant la spécialisation propre aux disciplines scientifiques clairement définies et devenant ainsi l'espace textuel privilégié où tous les discours peuvent s'enchevêtrer. À partir des propositions de Kristeva, la littérature peut être envisagée dans l'optique d'une interaction indéfinie des textes et des genres, sans hiérarchie

d'aucune sorte. Comme le souligne Jean-François Chassay, l'intertextualité conduit à une interdiscursivité, car, loin de ramener le débat à une réflexion sur le seul texte littéraire, elle implique de considérer l'ensemble des textes dans un réseau global, d'autant que ceux qui sont manifestement non-littéraires (notamment les textes juridiques et politiques), abondent en de telles transactions. Dès lors, le littéraire peut être considéré comme un laboratoire des pratiques discursives en général[909].

En définitive, on retient que l'intertextualité rend compte de ce qu'un texte est aussi un dialogue avec d'autres textes, qu'il reprend, cite, commente, déforme ou réélabore. Elle peut gouverner un titre (*La Phalène des collines* rappelle naturellement *Les Phalènes* de Tchicaya U Tamsi), un principe d'écriture, un projet d'écriture et peut aussi se glisser dans de simples rapprochements (les termes *Holocauste* ou *Auschwitz* transparaissent dans les romans sur le génocide des Tutsi au Rwanda). De toutes les façons, il est souvent difficile de décider s'il s'agit d'emprunts volontaires, de réminiscences, ou de coïncidences. Dans tous les cas, ce sont des marques d'intertextualité qu'il ne suffit pas seulement de repérer ; encore faut-il les interpréter. Lorsqu'il s'agit des résurgences axées sur la violence extrême, quelle approche serait-elle apte à nous faire comprendre l'incompréhensible, à expliquer l'inexplicable ? La démarche dialectique peut-elle être en mesure d'y apporter des réponses ?

3.**1.2. La Méthode dialectique**

3.1.2.1. Les Origines controversées et les variations de la notion

Science ou art, la dialectique est une discipline très ancienne qui remonte jusqu'à l'Antiquité. Fondamentalement mise en valeur par la philosophie, elle est de plus en plus prisée par la littérature[910]. Du latin (*dialectica*) et du grec (*dialektiké*), c'est-à-dire « art de discuter », la dialectique désigne en rhétorique la partie argumentative du discours. *Le Robert* la définit comme un ensemble des moyens mis en œuvre dans la discussion en vue de démontrer, réfuter, emporter la conviction. Il s'agit donc d'un processus de la pensée ayant la contradiction pour moteur et visant à en rendre compte. D'une manière générale, nous entendons suivre la marche dialectique dans le sens que propose *Le Grand dictionnaire*

---

[908].RIFFATERRE, M., *La Production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979, cité par GENETTE, G., *Op. cit.*, p. 8.
[909].ARON, P., SAINT-JACQUES, D. & VIALA, A., *Op. cit.*, pp. 318-319.
[910].Béatrice PERIGOT analyse notamment les rapports de la dialectique avec la littérature dans son ouvrage : *Dialectique et littérature : Les avatars de la dispute entre Moyen Age et Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2005.

encyclopédique : « *La dialectique est une méthode de raisonnement qui consiste à analyser la réalité en mettant en évidence les contradictions de celle-ci et à chercher à les dépasser.*[911] » Il est toutefois intéressant de voir avant tout dans quelle mesure la dialectique peut se révéler comme une approche incontournable lorsqu'on est « *face à l'extrême*[912] » violence.

Étymologiquement, le terme « dialectique » dérive du mot composé grec (*dia*) et (*legein*), qui indique dès le départ que son sens n'est pas simple. La signification la plus courante de *legein*, c'est « parler » et le préfixe *dia* annonce l'idée d'un rapport ou d'un échange. Selon l'*Encyclopaedia Universalis*, la dialectique est, d'après l'étymologie, un échange de paroles ou de discours, c'est-à-dire une discussion ou un dialogue ; comme forme de savoir, elle est alors la technique du dialogue, ou l'art de la dispute, tel qu'il a été développé et fixé dans le cadre de la pratique politique propre à la cité grecque[913]. Étienne Balibar et Pierre Macherey[914], dans l'article qu'ils signent pour l'*Encyclopaedia*, nous font tout de suite remarquer que ce sens renvoie à une tradition trop particulière. En effet, la valeur sémantique attribuée à l'idée de dialectique reste faible et doit être renforcée par une analyse philosophique qui mettra en évidence des significations différentes. D'emblée, on retient de cette définition étymologique du mot deux éléments très généraux : la dialectique met en jeu des intermédiaires (*dia*) ; elle a rapport au (*Logos*), qui n'est pas seulement pour les Grecs le discours ou la raison, mais un principe essentiel de détermination du réel et de la pensée. Pour le cas qui nous concerne, on peut dire, entre autres, que les intermédiaires sont le critique qui s'interroge ou qui s'adresse à un lecteur virtuel ; le *Logos* étant bien entendu le texte, à travers lequel le réel, le référent et le fictif se côtoient.

La dialectique est une catégorie technique qu'on ne peut surtout rencontrer que dans le cadre de systèmes philosophiques déterminés, une catégorie pourvue à chaque fois d'une définition particulière. L'histoire de la philosophie nous permet de repérer les acceptions importantes de la dialectique. Les recherches actuelles sur la dialectique n'ont pas encore établi son origine exacte ; en d'autres termes, il est difficile de préciser avec exactitude le philosophe qui en est le fondateur ou le véritable précurseur. On dispose de trois thèses sur le commencement de la dialectique, qui le situent chez Héraclite, chez Zénon d'Elée ou chez Platon. D'après Balibar et Macherey, chacune des affirmations implique une interprétation particulière de la dialectique ; et chaque conception du commencement de la dialectique est à comprendre comme un moment de son histoire. Dans la mesure où il n'est pas possible

---

[911].*Le Grand dictionnaire encyclopédique*, Paris, Larousse, 1983, p. 3215.
[912].Nous empruntons les mots à Tzvetan TODOROV*, Face à l'extrême*, Paris, Le Seuil, 1991.
[913].*Encyclopaedia Universalis*, Corpus 6, Paris, 1985, p. 78.
[914].Nous nous inspirons largement du texte que les deux auteurs ont publié dans cette *Encyclopardia*.

d'entrer dans le détail de la polémique, nous nous contenterons d'indiquer sommairement leurs différents points de vue.

Héraclite serait-il le père de la dialectique ? Il est surtout connu pour avoir élaboré une théorie du devenir fondée sur l'idée de contrariété[915] ; à l'origine de toute chose, il y a un conflit, une guerre ; mais aussi tout est *Un* et de la contrariété naît un accord, une harmonie qui correspond à la nécessité du *Logos*. L'importance et l'originalité de ces thèmes chez Héraclite ont fait admettre l'idée qu'il était l'inventeur de la dialectique, en tant que celle-ci serait une logique de la contradiction. Néanmoins, reconnaître dans l'œuvre d'Héraclite le commencement de la dialectique, c'est en donner une interprétation rétrospective, qui rencontre un certain nombre d'objections. D'abord, le terme de dialectique ne se retrouve pas chez Héraclite : il est hasardeux d'avancer que l'idée existe indépendamment du mot[916]. Il reste que les philosophes de l'Antiquité qui firent dans leurs propres œuvres une place importante à l'idée de dialectique procédèrent à une critique radicale de la « philosophie » d'Héraclite. C'est le cas par exemple de Platon avec sa critique ontologique qui exclut du domaine des vraies réalités et du savoir tout ce qui relève du changement et réunit les contraires ; c'est le cas également de la critique logique, chez Aristote, qui accuse Héraclite d'avoir ignoré le principe de contradiction.

Par contre, Aristote affirme dans ses textes (*Physique*, Livre 9) que Zénon d'Élée, serait « l'inventeur de la dialectique », alors que d'autres philosophes reconnaissent en Zénon un penseur peu original[917] : il apparaît plutôt comme disciple de Parménide[918]. Cependant, Zénon a un certain nombre d'idées intéressantes. Comme l'écrivent Balibar et Macherey, plutôt qu'un philosophe, Zénon est un fabricant d'arguments au service d'une philosophie déjà donnée : la dialectique qu'il développe n'est pas une doctrine originale et autonome, mais une technique de raisonnement (dont les éléments sont vraisemblablement empruntés à des pratiques diverses : mathématique, juridique) appliquée à la justification d'une philosophie particulière ; la question se pose alors de savoir si cette dialectique peut être séparée de son lieu d'application, et être traitée à part, pour elle-même, de façon à pouvoir être rapportée ultérieurement à n'importe quelle doctrine. Pour établir l'unité de l'être, Zénon s'applique à démontrer par des arguments célèbres l'impossibilité du mouvement et, partant, de la pluralité. Les arguments de Zénon, appelés paradoxes (ou antinomies) ont exercé un grand

[915].Il s'agit du principe d'un Univers en perpétuel devenir, notion clef à travers laquelle il pense la lutte et l'unité des contraires.
[916].*Encyclopaedia Universalis*, *Op. cit.*, p. 79.
[917].*Ibidem.*

rôle dans l'histoire de la pensée. La réfutation de ces paradoxes repose sur la critique de la conception que Zénon se fait de l'espace et du temps qu'il considère comme divisibles jusqu'à des éléments infiniment petits et indivisibles. Cette critique a permis à la postérité de proposer des conceptions nouvelles de l'espace et du temps, à partir essentiellement de son *Traité de la nature* et de ses *Contestations*. Après Zénon d'Élée, l'histoire de la philosophie dialectique retiendra le nom de Platon.

La dialectique platonicienne serait-elle le fondement même de la dialectique moderne ? En dehors de toute interprétation, c'est dans l'œuvre de Platon que l'idée de la dialectique se trouve pour la première fois incontestablement formulée et développée systématiquement. Selon Balibar et Macherey, elle y prend sens dans un double système d'oppositions : la dialectique est d'abord la connaissance vraie par opposition à la connaissance sensible ou opinion ; elle est ensuite la connaissance anhypothétique des réels intelligibles (Les « *Idées* »[919]) par opposition à la connaissance hypothétique et symbolique qui est donnée par les mathématiques. À partir de là, il semble possible de caractériser la dialectique comme vrai savoir, distinct du savoir scientifique ou discursif, qui procède par intermédiaires et est incapable de déterminer en lui-même ce qui le fonde : elle est une connaissance immédiate et totale du réel, donnée, hors de tout raisonnement articulé, dans une intuition directe. La pensée platonicienne a exercé une influence considérable et durable à travers les siècles. Alors que de simples fragments des ouvrages des philosophes qui l'ont précédé ou qui sont ses contemporains, l'œuvre écrite de Platon a été conservée dans son intégralité grâce à Aristote[920].

La doctrine aristotélicienne adopte une voie particulièrement différente de la dialectique platonicienne. La dialectique d'Aristote, celle des rhéteurs et des sophistes, renoue avec une tradition rejetée par Platon. En effet, selon Balibar et Macherey, la dialectique pour Aristote, plutôt qu'une science nécessaire du nécessaire, portant sur un genre déterminé de l'être, est un art du probable, qui permet de soumettre n'importe quelle thèse à l'épreuve du pour et du contre : c'est ce qui la distingue en particulier de l'analytique, qui étudie le

---

[918].Parménide, dont parle Platon aurait donné le premier énoncé du principe d'identité (et se serait ainsi installé dans l' « identité de l'être » alors qu'Héraclite serait parti de la diversité du devenir).

[919].Platon a écrit une trentaine de « dialogues », entre autres, *Banquet, Phédon, République, Phèdre, Parménide, Sophiste, Timée, Lois*, etc., où, le plus souvent, c'est Socrate qui, à force de questionnement, pousse disciples et adversaires à admettre les contradictions du faux savoir, du sensible et des apparences. Place est ainsi faite à la démarche dialectique de remontée vers les Idées (du Bien, du Vrai, du Beau, etc.), archétypes intelligibles auxquels l'accès, durant cette vie, est limité, si bien que la connaissance doit sur de nombreux points s'effacer devant le mythe et l'hypothèse. Platon tranche donc pour l'immortalité de l'âme ; sur le plan de l'action, il conçoit une organisation de la cité selon un ordre accessible aux seuls philosophes. (Voir *Le Petit Larousse*, 2001, p. 1598).

[920].*Cf.* Le *Grand dictionnaire encyclopédique*, p. 8205.

fonctionnement du syllogisme démonstratif fondé sur les prémisses certaines. La dialectique établit donc les formes d'une connaissance absolument commune, qui raisonne à partir des principes sans se poser la question de savoir s'ils sont établis ou non : tout se passe comme s'il s'agissait d'établir, en fonction de la convention et de l'autorité, des règles de l'opinion, opinion que Platon justement reléguait en dehors de toute règle.

De Platon à Aristote, le rapport de la catégorie de dialectique à celle de science est en quelque sorte renversé : alors que pour Platon la dialectique est la science par excellence, science absolument fondée qui réunit les principes de toutes les autres sciences, pour Aristote elle est du domaine de ce qui échappe à toute science en tant que celle-ci est à chaque fois connaissance d'un genre déterminé. En forçant un peu l'interprétation, on pourrait dire qu'elle est une connaissance universelle dans la mesure où elle est l'art de parler de n'importe quel sujet : ou bien la dialectique est l'objet de la connaissance commune, et elle s'apparente à la rhétorique ; ou bien elle est ce principe qui précède toute détermination, donné indépendamment de tout genre, et la dialectique est la méthode par excellence de la métaphysique, comme connaissance de l'être en tant qu'être. À partir de Platon et d'Aristote, il existe sur la catégorie de dialectique deux grandes traditions antagonistes : soit la dialectique est du côté du vrai et du nécessaire, et elle est science (son problème est alors de se distinguer des autres sciences) ; soit elle est du côté du probable et de l'apparent, et elle est un art (son problème est alors d'établir son statut rationnel). Si la dialectique est dialogue, c'est peut-être parce qu'elle va avoir à vivre, dans toute l'histoire de la philosophie classique, cet affrontement.

3.1.2.2. La Conception moderne de la dialectique

Après Aristote, l'histoire de la philosophie antique et médiévale ne donnera pas les éléments qui permettraient de trancher nettement entre les deux traditions : la dialectique, science du vrai ou technique du vraisemblable. Dans la mesure où elle apparente la dialectique à la logique, la conception aristotélicienne sera privilégiée : la dialectique est assimilée à la logique qui alors à la fois une théorie du vrai et une théorie du discours, une science du raisonnement et du langage dans lequel celui-ci se réalise.

Au Moyen Âge, la dialectique, comme science de démonstration (ou du classement des concepts), traite de la méthode du raisonnement, et c'est en tant que telle qu'elle est pratiquée (dans le programme des études, elle occupe la première place, avant la grammaire et la rhétorique) comme servante de la théologie. Cependant, à partir du XII^{e} siècle, la

dialectique sera de plus en plus une doctrine autonome, et au XIV^e^ siècle, l'art de la démonstration par question et réponse est l'objet d'une étude séparée[921].

Cette démarche sera alors critiquée par Descartes qui la considère comme un art de la ruse. C'est l'objet même de son *Discours de la méthode*, où il démontre que cet art est bâti sur des syllogismes qui servent à expliquer à autrui les choses qu'on sait, ou même à parler sans jugement, de celle qu'on ignore[922]. Cette condamnation, qui emporte avec la logique toute entière la dialectique (qui n'aura plus aucune place dans la philosophie cartésienne), est un élément de la critique générale de l'aristotélisme : la méthode qui permet de distinguer le vrai du faux est pensée complètement en dehors d'elle. Cette critique aura plus de résistance que la doctrine cartésienne elle-même : la catégorie de la dialectique sera effacée de l'histoire de la philosophie pendant près de deux siècles.

Il faudra attendre Kant, avec la *Critique de la raison pure* pour que la catégorie de la dialectique soit à nouveau pensée. La dialectique, dans la perspective kantienne, est la résurrection de la théorie aristotélicienne. Elle est en effet définie comme une logique de l'apparence, par opposition à analytique, ou « logique de la vérité ». Chez Kant, elle se distingue pourtant de la pratique des rhéteurs, car elle doit être la critique de l'apparence dialectique. L'attitude critique est celui qui permet une position radicalement nouvelle des problèmes en philosophie. Ainsi « critiquer » c'est, d'après Kant, voir une chose dans ses limites, la soumettre à une question de droit, lui faire subir l'épreuve de la légitimité. La conception de la dialectique comme critique a ceci d'original qu'elle place la dialectique du côté de l'illusion, c'est-à-dire du côté de l' « opinion » telle que la concevaient les philosophes antiques, et qu'en même temps elle lui assure un statut d'activité théorique. L'alternative entre la dialectique comme science et la dialectique comme art est en quelque sorte dépassée, et on peut dire que la définition kantienne prépare une position nouvelle du

[921].Béatrice Périgot (*Op. cit.*, p. 16) nous rappelle que le Moyen Âge possède deux méthodes intellectuelles, la *lectio* (ou le commentaire) et la *disputatio* (ou la dispute). Le but du commentaire est la connaissance détaillée et complète du livre de base. La méthode (de la *lectio*) s'applique à un ouvrage que le lecteur n'a généralement pas en sa possession ; elle consiste en un exposé qui multiplie les divisions et les subdivisions en sous-questions, argument par argument jusqu'à la conclusion. Cette *expositio* permet d'une part de connaître un texte de façon approfondie, d'autre part de prendre connaissaince des objections qu'on peut lui faire. Tandis que la *disputatio* est le commentaire sous forme de questions « *pour la compréhension profonde du texte au moyen des questions disputées* ». C'est une phase de maîtrise en profondeur que les étudiants atteignent en insérant le texte dans un réseau de questions et de réponses (*Ibidem.*, p. 19). A propos du principe des questions-réponses, typique d'une pratique d'enseignement, Olga Weijers *La Disputatio dans les facultés des arts au moyen âge*, Turnhout, Brepols, 2002, citée par B. Périgot, *Op. cit.*, p. 19) pense que « *les questions simples accompagnées de réponses simples, par exemples certaines questions d'histoire naturelle ou de médecine, et les questions dialectiques auxquelles il faut répondre par oui ou par non, qui sont résolues par une argumentation, et qui servent à élucider des problèmes d'interprétation et à déterminer la vérité* ». À la fin du XIII^e^ siècle, les questions des commentaires finissent même par ressembler à des traités de logique.

[922].*Encyclopaedia Universalis*, *Op. cit.*, p. 80.

problème de la dialectique ; Hegel le reconnaîtra dans l'introduction de la *Science de la logique*.

Chez Hegel, la dialectique est une réalité qui a un aspect objectif (elle exprime la structure contradictoire de toute réalité et son mouvement essentiel de détermination par soi) et un aspect subjectif (en tant qu'elle est un mode de connaissance). Même en tant méthode, la dialectique ne peut être strictement formelle, parce que toute forme implique son contenu. La dialectique en tant qu'elle commande la *Logique*, est un processus avant d'être une méthode : Hegel parle plus souvent du « mouvement dialectique », ou même « du dialectique », que de la dialectique. Si l'*Absolu* est *Idée* ou *Savoir*, il est d'abord le réel, et la dialectique est du côté du réel, avant d'être du côté des représentations particulières que nous pouvons en avoir subjectivement. C'est là que Hegel renoue avec la pensée platonicienne de la dialectique qui était une ontologie avant d'être une théorie de la connaissance.

Toutefois, la rénovation de la catégorie hégélienne de la dialectique réside dans le fait que celle-ci n'est pas ce qui permet d'échapper au changement et d'accéder au réel, mais ce qui à l'intérieur même du changement exprime la présence contrastée du réel et du rationnel. Il s'agit d'une dialectique de la conscience ou de l'esprit, même si la conscience se trouve finalement renversée en réalité : le procédé du renversement est justement caractéristique de la méthode hégélienne, puisqu'il suppose la réciprocité des termes à l'intérieur d'une contradiction. La théorie du « renversement » sera davantage exploitée par Marx, mais avec des approches différentes.

Qu'est-ce que la dialectique de Marx et la philosophie qui l'accompagne (le « matérialisme dialectique ») peuvent alors apporter de nouveau ? La dialectique de Marx est le « contraire direct » de la dialectique de Hegel. Elle n'est plus en effet une dialectique de l'idée, du concept, c'est-à-dire finalement de la conscience, mais son sort est lié à celui du matérialisme. En ce sens, la dialectique n'est plus la reconstitution d'un même mouvement idéal, elle est la connaissance d'un mouvement réel. Entre la dialectique hégélienne et la dialectique marxiste, il y a donc une incompatibilité radicale. Cela pose un problème : la philosophie hégélienne se fonde sur le renversement d'une conception en son contraire. L'inverse n'est pas absolument autre chose, mais une autre forme du même : renverser, c'est d'une certaine façon reprendre ; c'est au moins ainsi que Hegel comprend et utilise la notion de dialectique de dépassement. Si Marx est le « contraire direct » de Hegel en ce sens, il récuse la conception précédente de la dialectique, mais en même temps il l'accomplit, parce qu'il ne fait que lui ajouter une détermination supplémentaire. Si on pense le rapport de Marx à Hegel en termes de contradiction, de renversement et de dépassement, comme certaines

formulations de Marx lui-même tendent à le suggérer, on arrive au paradoxe suivant : Marx prouve Hegel contre lui-même ; il est la vérité de l'hégélianisme. La principale ligne de démarcation entre les deux philosophes est que, pour la dialectique hégélienne, les contradictions se résolvent dans la philosophie, tandis que pour la dialectique marxiste, elles ne peuvent se résoudre que dans l'activité pratique historique et sociale.

Le champ conceptuel et opérationnel de la dialectique pose un certain nombre de problèmes. Le premier se pose au niveau du *contenu* et de la *forme*. On peut se demander si la dialectique est un processus réel, le procès même du réel, ou bien si elle est un moyen formel donné en dehors de tout rapport à un objet déterminé, et susceptible de recevoir n'importe quelle application. Dans ce cas, deux conceptions sont possibles : une conception du dialectique et une conception de la dialectique. On voit qu'à travers la catégorie de dialectique, c'est la question des rapports entre le réel et le pensé qui est posée. Le second problème oppose les notions de *science* et d'*art* (ou de technique). On peut se demander si la dialectique suppose une connaissance théorique, fondée en raison, ou si elle est simplement une pratique empirique, coupée par négligence ou par destin de tout traitement théorique. Ce problème reproduit à son propre niveau les termes du précédent : si la dialectique a d'abord quelque chose à voir avec le réel, s'il y a du dialectique, celui-ci devient l'objet d'une connaissance réelle, rigoureuse et rationnelle ; si la dialectique est une forme sans contenu déterminé, elle risque au contraire de n'être qu'une méthode universelle, c'est-à-dire une technique, inapte par nature à rendre compte du singulier.

Comment alors interpréter les résurgences intertextuelles orientées vers un même référent, à savoir, celui des violences extrêmes ? Faut-il faire appel à l'*art* ou à la *science* ? Le réel « fictionnalisé » serait-il compatible avec la méthode empirique ? Quelle dialectique faut-il adopter pour le testimonial ? Il s'agit bien ici des questions auxquelles il est difficile, voire impossible de trouver des réponses toutes faites. Le chapitre suivant re-situe les notions d'unicité appliquée à la Shoah et de singularité du génocide rwandais.

Les philosphes qui ont écrit sur l'Holocauste ont souvent orienté leurs pensées dans deux axes distincts. Avec *Le Système totalitaire*, Hannah Arendt met l'accent sur la recherche des origines du Mal. L'étude rétrospective des régimes au pouvoir absolu permet d'appréhender les processus conduisant aux massacres génocidaires. D'autres se penchent sur les conséquences immédiates et à long terme du génocide. Ainsi, Paul Ricoeur s'attache notamment aux questions de la mémoire ou de la commémoration, à l'impact du désastre sur l'Histoire. S'il ne cherche pas à expliquer ce qu'il qualifie d'inimaginable c'est sans doute une manière de démontrer qu'il s'agit d'un phénomène unique qui échappe à toute logique.

CHAPITRE II
UNICITÉ ET SINGULARITÉ

Les récentes publications sur les crimes désastreux contre l'humanité essayent d'établir des rapprochements entre le génocide des Juifs et celui des Tutsi[923]. La méthodologie de la comparaison est l'une des voies d'approches possibles adoptée par la plupart des chercheurs actuels dans diverses disciplines abordant ce sujet. Par exemple, Jacques Sémelin qui estime que « *comprendre, c'est aussi comparer* », pense que pour faire progresser la réflexion en ce domaine, l'analyse comparative est plus que nécessaire, entre autres en sciences sociales. Il précise ainsi les motivations de son choix pour une telle perspective qui lui semble incontournable :

> *Aussi me suis-je décidé à ajouter au cas de la Shoah celui du Rwanda et de la Bosnie, au début des années 1990. J'aurais pu en prendre d'autres. Ce ne sont malheureusement pas les exemples qui manquent – qui, du reste, seront parfois évoqués, comme ceux des Arméniens de l'Empire ottoman ou du Cambodge de Pol Pot.* […] *La comparaison ne revient évidemment pas à affirmer que les cas sont équivalents, mais bien plutôt en quoi, à partir de questions communes, ils possèdent une histoire singulière. Comparer, c'est différencier.*[924]

Si la comparaison permet de repérer les similitudes et les points de différenciation, elle n'est pas tout à fait une démarche compréhensive. En effet, d'aucuns préconisent que vouloir comprendre, ce serait alors « *entrer dans la logique des bourreaux, montrer que ceux-ci ont face humaine, leur trouver des circonstances atténuantes – bref, finir par excuser leurs*

[923].La liste pourrait bien être longue mais en guise d'exemple, en voici quelques titres : JANSEN, Steven L. B. (s/dir.), *Genocide. Cases, Comparisons and Contemporary Debates*, Copenhague, The Danish Center for Holocaust and Genocide Studies, 2003 ; BRUNETEAU, Bernard, *Le Siècle des génocides. Violences, massacres et processus génocidaires de l'Arménie au Rwanda*, Paris, Armand Colin, 2004 ; COQUIO, Catherine, *Rwanda : Le Réel et les récits*, Paris, Belin, 2004 ; etc. On peut mentionner également les deux articles quasiment identiques mais qui se complètent d'Aurélia Kalisky, publiés dans des revues différentes : « D'un génocide à l'autre. Des références à la Shoah dans les approches scientifiques du génocide des Tutsi », *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 181, octobre 2004 et « Mémoires croisées. Des références à la Shoah dans le travail de deuil et de mémoire du génocide des Tutsis », *Humanitaire*, n° 10, printemps-été 2004, pp. 69-92.

[924].SÉMELIN, J., *Op. cit.*, pp. 18-19.

crimes.[925] » D'autres croient que se refuser à comprendre, ce serait « *admettre que l'intelligence à faire le mal a été et reste définitivement plus forte que celle qui vise à en percer les mystères.*[926] » Pour Sémelin, d'un point de vue éthique, une telle position est insoutenable. La question majeure est bien plutôt de comprendre les processus de bascule des individus dans le massacre.

Par ailleurs, certains auteurs distinguent deux processus de destruction mis en exécution par deux systèmes, l'un communiste et l'autre totalitaire. Jacques Sémelin note que les communistes s'acharnent à détruire l'ennemi de classe, tandis que le régime nazi l'ennemi de race[927]. Quoi qu'il en soit, il faut bien savoir que ces processus résultent du phénomène que Michela Marzano appelle « *la destruction programmatique de l'humain.*[928] » Selon Sémelin, cette position ne manque pas de cohérence car ceux qui y adhèrent définissent comme génocide, par exemple, le cas du Cambodge de Pol Pot ou la famine en Ukraine. Parmi eux, l'historien Stéphane Courtois reprend les arguments du philosophe allemand Ernest Nolte qui « relativise » les crimes du nazisme par rapport à ceux du communisme[929]. Toutefois, cette approche a été contestée par d'autres historiens, entre autres Nicolas Werth et François Furet. Le premier, l'un des auteurs du *Livre noir du communisme*, ne considère pas la famine de 1932-1933 comme un génocide[930]. Le second, François Furet, se démarque de cette position dans sa correspondance avec Ernest Nolte, lorsqu'il écrit que « *le génocide se distingue des figures du mal parce qu'il vise des hommes, des femmes et des enfants du seul fait qu'ils sont nés tels, indépendamment de toutes considérations intelligibles tirées des luttes pour le pouvoir.*[931] » Il souligne que la violence nazie contre les Juifs n'est pas de même nature que la violence politique des communistes contre les « ennemis de la révolution ».

De toutes les façons, les dynamiques de violence à l'œuvre à l'intérieur de chaque système se fondent sur des différences considérables. Il importe de distinguer, d'après Sémelin, le processus de destruction-soumission et le processus de destruction-éradication :

> *Dans le cas de la soumission, la figure du suspect engendre une dynamique de violence qui « balaie » l'ensemble du corps social : chaque individu devient potentiellement un suspect. Dès lors qu'il est arrêté, ce suspect est déjà un*

[925]. SÉMELIN, J., *Op. cit.*, p. 16.
[926].*Ibidem.*, p. 17.
[927].*Ibidem.*, p. 407.
[928].MARZANO, M. (s/dir.), « Corps concentrationnaire », *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007, p. 219.
[929].La théorie selon laquelle le génocide serait tout autant le produit du nazisme que du communisme est essentiellement développée par Stéphane Courtois dans l'introduction qu'il rédige pour *Le Livre noir du communisme. Crimes, terreur, répression*, Paris, Robert Laffont, 1997.
[930].James Macé prend la même position dans « Famine and Nationalism in Soviet Ukraine », *Problems of Communism*, Washington DC, mai-juin 1984, cité par SÉMELIN, J., *Op. cit.*, p. 407.
[931].FURET, F. & NOLTE, E., *Fascisme et Communisme*, Paris, Plon, 1998, pp. 108-109, cité par SÉMELIN, J., *Op. cit.*, p. 407.

> *coupable. Car les critères définissant l' « ennemi du peuple » sont tellement flous que c'est la situation concrète de l'arrestation qui sert de preuve de sa culpabilité. En revanche, dans le cas de l'éradication, le processus de destruction se focalise sur l'identité des individus définis comme appartenant à cet « Autre en trop ». C'est donc leur identité qui les trahit à l'avance : ils sont coupables parce que nés juifs, tutsi ou musulmans. Avant même d'être arrêtés, ils sont déjà condamnés.*[932]

Il est clair bien entendu que la nature de la violence qui en résulte n'est pas du tout la même. Dans le premier cas, la violence est focalisée sur l'un des groupes qu'il s'agit de détruire. Jacques Sémelin cite l'exemple des Khmers rouges au Cambodge qui ont entrepris dès leur accession au pouvoir le massacre de tous leurs opposants politiques[933]. Dans le second cas, la notion de génocide prend tout son sens car, la violence se concentre sur les cibles précises qu'il s'agit d' « extraire » du corps social contaminé par leur présence[934]. Sémelin rappelle que cette dynamique dont le mobile consiste à éradiquer toute la société a caractérisé l'Allemagne nazie et le Rwanda où « *le génocide des Tutsi* [a été] *engagé par les extrémistes du Hutu Power.*[935] »

Lors d'un entretien avec Boniface Mongo-Mboussa, Catherine Coquio répond de manière systématique à la question suivante : « *Quelle est la particularité du génocide rwandais par rapport à celui des Arméniens et des Juifs ?* » :

> *Parvenir à saisir la logique à l'œuvre dans un génocide, et à comprendre ses effets, ce serait réunir tous les traits de singularité de l'événement qu'il constitue. La comparaison ne peut être qu'une aide, une béquille, un moment, pour saisir la singularité par différenciation. Mais il faut se plonger dans les détails les plus précis et concrets d'un tel événement pour le comprendre réellement. Les particularités du génocide des Tutsi du Rwanda sont donc innombrables, mais certaines ont un caractère plus intense et significatif que d'autres. D'abord ce génocide s'est déroulé après tous les autres, y compris le génocide ukrainien de 1932-1933, et le génocide cambodgien. Ensuite, il s'est déroulé en Afrique, et il vient en quelque sorte boucler le cycle des exterminations coloniales avec un événement d'une toute autre nature, voué à modifier le regard que l'Afrique porte sur son histoire, en même temps qu'il a – relativement – fait mesurer à l'Occident,* […] *sa responsabilité dans le désastre politique africain. Enfin, ce génocide s'est déroulé à ciel ouvert, au vu et su du monde entier. Ces trois singularités sont accablantes et elles sont sans doute fonctionnelles.*[936]

Les trois singularités caractéristiques du génocide des Tutsi au Rwanda se fondent sur une délimitation spatio-temporelle explicite. Il s'est produit sur le continent africain et après tous

---

[932].SÉMELIN, J., *Op. cit.*, p. 408.
[933].*Ibidem.*, p. 409.
[934].*Ibidem.*, p. 408.
[935].*Ibidem.*, p. 409.

les autres. Cependant, on ne peut s'empêcher de remarquer que Coquio place indistinctement sur le même plan tous les crimes contre l'humanité ; une position ou un jugement que, entre autres, Jacques Sémelin ou Marc Levene[937] ne partageraient pas car les dynamiques de la violence dans chaque cas sont différentes. Pour ces auteurs et bien d'autres, l'Ukraine et le Cambodge sont des cas à part qu'il faut comparer avec délicatesse au judéocide et au tutsicide[938].

Tout bien considéré, cela ne signifie pas que Catherine Coquio ne reconnaît pas le caractère unique de la Shoah. Bien au contraire, car, dans la longue introduction (qu'elle intitule « Du malentendu ») à l'ouvrage publié sous sa direction[939], elle répond indirectement aux critiques suscitées par le colloque organisé en 1997. Elle schématise ainsi son point de vue :

> *Au moment où il s'est déroulé, en 1997, le colloque qui a donné lieu à ce livre a déclenché des polémiques sans le vouloir. En particulier, on y a vu une attaque contre l'unicité de la Shoah. À mes yeux, cette thèse résultait plutôt d'un malentendu cultivé à partir d'un problème mal posé, lequel devait être analysé en tant que tel* […] *mais qui en tant que dogme ne devait être ni défendu ni attaqué, mais contourné : le faux problème de l'incomparabilité devrait se résorber dans l'évidence d'une répétition et d'une singularité* des *génocides, quelle que soit l'évidente radicalité spécifique du génocide des Juifs. Mais en 1997 il n'était pas rare d'entendre que la mise au pluriel du mot génocide conduisait au révisionnisme - ce qui peut d'ailleurs être vrai, tant ce champ miné par la folie peut conduire à la perversion de la pensée.*[940]

La radicalité spécifique du génocide des Juifs est incontestable[941]. Néanmoins, l'inquiétude de Catherine Coquio est basée sur la répétition évidente de la violence de destruction radicale qui

---

[936].MONGO-MBOUSSA, B., « La Singularité des génocides », *Africultures* n° 30, *Op. cit.*, pp. 21-28.
[937].LEVENE, M. & ROBERTS, P.(s/dir.), *The Massacre in History*, New York, Bargain Books, 1999.
[938].Le néologisme « tutsicide », créé par analogie au judéocide, a été utilisé par Gérard Rabinovitch (chercheur au CNRS et auteur du « site éducatif *Judaïsme et cultures juives* ») dans le cadre du séminaire « Malaise dans la civilisation ou crise spirituelle ? » Ce séminaire a été organisé par le Centre d'Information et de Documentation (CID) à Bruxelles, le 16 avril 2008. La conférence de Gérard Rabinovitch avait pour thème : « Un 'travail' au Rwanda. Sur la singularité du génocide contre les Tutsis », dont voici le résumé tel qu'on peut le lire sur le site *http://www.cocjb.be/infos* : « On a beaucoup insisté sur les résonances entre le Tutsicide au Rwanda et la Shoah. Pour une fois la comparaison n'est pas rhétorique. Elle ne relève ni d'un relativisme comparatif voulant mettre en équivalence indistinctement tous les meurtres de masse, ni d'une tentative de faire valoir un 'dol' victimaire, qualifié à l''étalon-maître' du judéocide. Comme ça se pratique à répétition pour n'importe quelle cause revendicatrice aujourd'hui de par le monde pour l'inscrire sur l'agenda médiatique. Agenda dont on sait qu'il est particulièrement ouvert à ceux qui savent le mieux communiquer sur leur souffrance réelle ou supposée.
'Résonances' d'ailleurs ne suffirait pas. Il faudrait penser 'analogies', 'homologie', voire 'imitation'.
Il y a, si l'on va au-delà des particularismes régionaux, un vertige d'inquiétante familiarité lorsqu'on prend connaissance des faits dans la multiplicité de leurs dimensions. Et même la question mérite d'être posée : dans l'histoire de la destructivité humaine, un pas de plus pourrait avoir été franchi. »
[939].COQUIO, C. (s/dir.), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999.
[940].*Africultures* n° 30, *Op. cit.*, p. 24.
[941].C'est l'objet notamment du livre de Jean-Michel Chaumont, *La Concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1997. L'ouvrage est une tentative de réponses à une série de

ne peut exclure tout rapprochement avec les autres génocides, s'il est autorisé de mettre ce mot au pluriel[942]. En faisant la critique d'une « *culture du malentendu* », Coquio remet en surface la polémique de l' « *indicible* », qui, à la longue, « *fabrique de l'oubli et de la surdité.*[943] » L'une des voies possibles de sortir de ce « *mutisme au cœur du chaos*[944] » passe par la parole. Il faut « parler des camps » et « penser les génocides » - pour reprendre les termes du titre du livre - afin de dénoncer le Mal, pour que, plus jamais, de telles barbaries ne se reproduisent.

Catherine Coquio n'est pas la seule à avoir posé la problématique de l'incomparabilité de la Shoah. Bien d'autres chercheurs ont démontré que cette douloureuse expérience souffre encore aujourd'hui de la comparaison. Alain Brossat se montre virulent dans sa critique du concept d'unicité :

> *La mémorialisation contemporaine d'Auschwitz manifeste tout à la fois cet échec du « sens commun » face à l'inédit insupportable du crime totalitaire et celui de la « logique » face au judéocide : l'affirmation rigidifiée et ritualisée de la « singularité d'Auschwitz » se rattache en effet directement à la conviction que tout travail de rapprochement ou de comparaison du génocide nazi avec quelque autre catastrophe exterminationniste que ce soit introduit le « ver » du révisionnisme dans le fruit de la piété, ouvrant les vannes à une « banalisation » insupportable de la Solution finale. Or, l'usage même de la « logique » indique que la proclamation de la « singularité » ne peut s'établir comme un postulat, mais seulement se fonder sur un raisonnement - une déduction ou une démonstration. Pour que l'incomparabilité ou l'incommensurabilité du judéocide puisse être dite, il faut qu'elle ait été établie, c'est-à-dire argumentée ; une telle démonstration, bien sûr, ne peut s'administrer que comme l'échec de toute tentative de comparaison. En d'autres termes, pour parvenir à la conclusion de l'incomparabilité, il faut s'être essayé à comparer et avoir connu l'épreuve, dans ce labeur, de l'inanité d'une telle démarche. Pour s'exercer à une telle démarche, seule conforme aux règles de la connaissance objective et de la compréhension, il faut s'être approprié la connaissance nécessaire à l'évaluation des « objets » en présence. Or, tout se passe comme si le discours de la singularité d'Auschwitz fondait son postulat et son intuition sur la méconnaissance quasiment revendiquée - en tout cas pratiquée avec zèle - des « objets » historiques dont, éventuellement, le judéocide pourrait être rapproché dans une réflexion sur les formes totalitaires, les figures de la catastrophe ou les pratiques de l'Extrême au XX^e^ siècle ou antérieurement : massacres coloniaux, exterminations staliniennes, génocide amérindien, traite des Noirs…*[945]

---

questions que se pose l'auteur : Comment l'unicité de la Shoah s'est-elle imposée dans la mémoire de l'après-guerre ? Quels en sont les enjeux véritables ? Quels en sont les effets ?

[942].« *Les Juifs* [ont] *décrété que rien n'est comparable à la Shoah et qu'aucun autre peuple sur terre n'aura subi des atrocités comparables aux leurs* » (Voir sur le site http://www.cameroon-info.net, l'article de Linus Onana Mvondo, « Forum : La traite négrière, la Shoah, Dieudonné et nous ».

[943].*Africultures* n° 30, *Op. cit.*, p. 25.

[944].*Ibidem*.

[945].BROSSAT, A., *L'Épreuve du désastre. Le XX^e^ siècle et les camps*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 127.

Le propos d'Alain Brossat est une dénonciation des formes de discours où l'unicité devient sacrée et absolutiste, derrière lequel on discerne « *non pas le domaine des 'vérités stables' (Hannah Arendt), mais celui des rapports de force.*[946] » L'affirmation de l'unicité sacrée de l'événement vise moins à la connaissance de celui-ci qu'à son « *instrumentalisation belliqueuse* », à sa « *transformation en enjeu dans la bataille des récits et des identités.*[947] »

De toute façon, la réticence à l'égard d'une quelconque tentative comparatiste serait plutôt d'ordre éthique. L'unicité de l'expérience concentrationnaire pourrait être observée du point de vue historiographique et mémoriel. Il faut alors redéfinir ou préciser l'objet du passé auquel appliquer le critère d'unicité. À ce sujet, Marie Bornand note que les spécialistes de la question ont défini différents objets historiographiques, mais tous se rejoignent sur un point : le critère d'unicité est unanimement appliqué au système industriel de destruction mis en place par les nazis et au nombre très élevé de victimes[948]. La question des « chiffres » fait apparaître un autre paramètre qui serait de toute manière déterminant comme facteur d'unicité. L'énormité du désastre pourrait-elle être incontournable de la quantification des victimes ? D'après Alain Brossat, c'est tout un enjeu dans la confrontation entre une *histoire* et une *mémoire* des événements[949].

Même si elle n'évoque pas explicitement le terme d' « unicité », Hannah Arendt tient un discours sans ambiguïté sur la question, notamment par le sens qu'elle donne au mot « totalitarisme ». Elle le définit comme une forme de pouvoir unique, avec des variantes dans ses modalités[950]. Elle cite le régime d'Hitler, celui de Staline et aussi celui de la Chine communiste comme des exemples typiques du pouvoir totalitaire. Ce dernier se caractérise exclusivement par une sorte de « fiction » politique propagandiste « *visant à transformer la réalité par la méthode active du camp de concentration.*[951] » Arendt nous fait découvrir la finalité étrange de cet « univers » : « *Les camps de concentration et d'extermination des régimes totalitaires servent de laboratoires où la croyance fondamentale du totalitarisme – tout est possible – se trouve vérifiée.*[952] » Ces régimes sont obnubilés par des desseins absurdes de « *fabriquer quelque chose qui n'existe pas.*[953] » Selon Arendt, la domination totalitaire essaie d'atteindre cet objectif de deux manières à la fois : on procède par

---

[946].*Ibidem.*, p. 128.
[947].*Ibidem.*, p. 63.
[948].BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 11.
[949].BROSSAT, A., *Op. cit.*, pp. 335-336. Le chapitre 5 « Les enjeux du nombre », dans la 2e partie, est consacré à la problématique des chiffres des victimes.
[950].ARENDT, H., *Le Système totalitaire*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 113.
[951].BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 12.
[952]. ARENDT, H., *Op. cit.*, p. 173.
[953].*Ibidem.*

l'endoctrinement idéologique des formations d'élite et par la terreur absolue dans les camps[954]. Ainsi, elle démontre que le critère d'unicité s'applique à tout phénomène concentrationnaire, en l'occurrence, aux camps nazis et staliniens.

Le politologue et historien américain Raul Hilberg[955] s'est intéressé lui aussi au génocide juif en mettant l'accent sur son caractère unique. Il a fustigé le régime nazi dont la politique n'était pas bien définie à ses débuts mais qui est devenue très rapidement unique par son réseau de gestion bureaucratique tentaculaire, le conduisant par conséquent à atteindre un sommet dans l'industrialisation de la mort.

L'historien du nazisme Ian Kershaw[956] a analysé en profondeur le phénomène nazi en établissant des rapports entre le fascisme et le totalitarisme mais ne tranche pas sur la question de l'unicité. Il affirme toutefois l'aspect singulier de ce phénomène et n'exclut pas la comparaison qui est indispensable à la compréhension des mécanismes de surgissement et de développement du nazisme[957].

Le philosophe et théoricien du récit Paul Ricoeur estime que l'histoire et la fiction jouent des rôles complémentaires dans la distinction de l'événement « uniquement unique » et de l'unicité ordinaire. L'approche historique explique et relie, crée des chaînes d'événements, favorise la compréhension, tandis que la fiction opère par son pouvoir d'individualisation[958]. L'explication et le pouvoir de suggestion sont des méthodes complémentaires et non contradictoires. Cependant, Ricoeur ne renonce pas à l'analyse et applique les deux modes de représentations, historique et fictif face à l'extrême.

Le point de vue de Jean-Michel Chaumont n'est pas non plus à négliger. Celui-ci, comme la plupart des historiens, écrit que le critère d'unicité s'applique à certaines caractéristiques du phénomène des camps et non à son ensemble. D'après Chaumont, l'unicité est une propriété de n'importe quel événement historique. Les historiens et les épistémologues revendiquent le droit de s'intéresser aux caractères uniques de tous les événements qu'ils étudient sans pour autant renoncer à une visée explicative[959].

Si dans une perspective historiographique la position de l'unicité s'avère ainsi difficile à soutenir jusqu'au bout, la situation se présente autrement du point de vue mémoriel. Liée

---

[954].*Ibidem*.

[955].Lire, entre autres, *La Destruction des Juifs d'Europe* et *La Politique de la mémoire*, publiés respectivement en 1991 et 1996 à Paris, aux éditions Gallimard. Les deux livres ont paru pour la première fois en 1961 à Chicago, en pleine période de silence sur les événements. Restés longtemps méconnus, ils ont été découverts par les lecteurs européens une trentaine d'années plus tard.

[956].KERSHAW, I., *Qu'est-ce que le nazisme ? Problèmes et perspectives d'interprétation*, Paris, Gallimard, 1993.

[957].KERSHAW, I., *Op. cit.*, pp. 92-94.

[958].BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 13.

aussi bien à un vécu personnel que collectif, la position mémorielle est plus spécifiquement affective. Elle est par définition unique et répond à un besoin de reconnaissance d'une identité gravement atteinte, voire condamnée à la disparition[960]. La différenciation de l'histoire et du mémoriel permet de comprendre l'enjeu du problème. L'historien François Bédarida a pu établir le rapport distinctif entre les deux facteurs : « *Alors que l'histoire se situe à l'extérieur de l'événement et génère une approche critique conduite du dehors, la mémoire se place dans l'événement, le remonte en quelque sorte, cheminant à l'intérieur du sujet.*[961] » Selon Bédarida, « *la mémoire a pour objectif la fidélité, l'histoire la vérité*[962] ». À partir de cette pensée, on peut alors comprendre ce qui explique la naissance du concept d'unicité. C'est avant tout le souci de reconnaissance d'une civilisation par les survivants, civilisation touchée dans son essence car le nazisme visait sa disparition. La reconnaissance est une sorte de résurrection, de protection, de reconstitution et surtout une marque de respect. C'est du moins la position des rescapés d'Auschwitz, comme par exemple Elie Wiesel qui pense que l'Holocauste est sacrée et mystérieux. Par conséquent, « *traiter de manière péremptoire le judéocide comme d'un événement surnaturel, le protéger avec obstination de la réalité*[963] », paraîtrait plutôt comme un sentiment de légitimation, car critiquer l'unicité de la Shoah, c'est comme si l'on remuait l'épine dans la blessure. Partant, l'unicité ou la singularité d'un événement extrême souffriraient de la comparaison dans la mesure où celle-ci ne serait pas objective.

Le travail historique doit-il nécessairement apparaître comme l'autre face du récit testimonial ? Ne devrait-il pas – comme le souligne Paul Ricoeur – le compléter au lieu de le contredire ? En reconnaissant la tradition juive du *Zakhor*, Ricoeur accorde une crédibilité significative à l'approche mémorielle selon laquelle le génocide juif est un événement unique :

> *L'historien, en tant que tel, est réputé faire abstinence de ses sentiments.* […] *Mais, lorsqu'il s'agit d'événements plus proches de nous, comme Auschwitz, il semble que la sorte de neutralisation éthique, qui convient peut-être au progrès de l'histoire d'un passé qu'il importe de mettre à distance pour le mieux comprendre et l'expliquer, ne soit ni possible, ni souhaitable. Ici s'impose le mot d'ordre biblique - et plus spécifiquement deutéronomique -, Zakhor (souviens-toi), lequel ne s'identifie pas forcément avec un appel à l'historiographie.*[964]

---

[959].CHAUMONT, J.-M., *Op. cit.*, p. 142.
[960].BORNAND, M., *Op. cit.*, p. 14.
[961]BEDARIDA, F., « La Mémoire contre l'histoire », *Esprit*, n° 193, juillet 1993, p. 7.
[962].*Ibidem.*
[963].MAYER, Arno J., « Les Pièges du souvenir », *Esprit*, n° 193, *Op. cit.*, p. 46.
[964].RICOEUR, P., *Op. cit.*, p. 339.

D'après Ricoeur, l'horreur est le négatif de l'admiration, comme l'exécration l'est de la vénération. Elle s'attache à des événements qu'il est nécessaire de *ne jamais oublier* et constitue ainsi la motivation éthique ultime de l'histoire des victimes[965]. Par ailleurs, il y a lieu d'opérer un rapprochement entre le *Zakhor* et l'*Ibuka*, deux notions hautement symboliques et mémorielles. L'allusion à un similaire passé sacré[966] nous permet de relever d'autres analogies entre la Shoah et l'Itsembabwoko à travers essentiellement les textes de notre corpus, mais nous ferons référence aussi de temps en temps à d'autres récits de témoignage sur les génocides.

L'initiative de Fest'Africa s'inscrit dans la logique de lutte contre l'oubli et le silence. Les insinuations à la Shoah ne sont pas hyperboliques ni euphémiques mais renferment principalement le caractère répétitif d'une violence génocidaire. Les rapports intertextuels se situent spécifiquement au niveau de la construction des images parallélitiques. Si le concept de la Shoah[967] est employé métaphoriquement pour désigner l'ignoble et abominable entreprise d'extermination des Juifs par les Nazis, l'*Itsembabwoko* est un mot composé qui conserve son sens littéral : *itsemba* - (extermination) *bwoko* (race). Le premier substantif dérive du verbe *gutsemba* (exterminer). Le second se comprend mieux par décomposition : *u - bwoko* (la race), *a - mo - ko* (les races). Les particules préfixales *u - / a -* ont la valeur des articles définis ; *- bwo - / - mo -* sont les marques du nombre ; tandis que *- ko* est le radical à partir duquel on peut former le verbe *gu*ko*moka* qui signifie « provenir de ». Il faut souligner, toutefois, que le terme *Itsembabwoko* est de moins en moins utilisé à la faveur du mot *jenoside*, un emprunt au français déjà consacré par l'usage du kinyarwanda. Il est orthographié tel qu'il se prononce dans cette langue.

L'absence du xénisme *Itsembabwoko* dans les œuvres écrites par « devoir de mémoire » se justifierait par le fait que le terme « génocide » ou « genocide » (en anglais) est un emprunt qui a été rapidement adopté par le kinyarwanda. C'est en quelque sorte par spontanéité que les écrivains vont employer « génocide », un mot devenu plus fréquent que le néologisme *Itsembabwoko* dans le langage courant des usagers de cette langue. Nous avons déjà souligné que le mot « génocide » totalise 38 occurrences dans *Murambi le livre des ossements*, alors que l'expression *Tubatsembatsembe !* (Exterminons-les !) apparaît aux pages 32 et 123.

---

[965].*Ibidem.*, p. 340.
[966].Selon Ricoeur, le sens du sacré reste une dimension inexpugnable du sens historique (*Ibidem.*).
[967].*La Shoah* est une traduction littérale de l'hébreu pour désigner une catastrophe.

Par ailleurs, parmi les nombreuses occurrences du mot « génocide », Diop fait référence une seule fois au génocide des Juifs :

> *Cornelius s'en souvenait parfaitement. Stanley y parlait d'une rencontre avec des étudiants et des enseignants de Tampa. Ce jour-là, les choses s'étaient bien passées. Il avait évoqué l'Holocauste. Est-ce qu'ils diraient de l'Holocauste qu'il s'agissait de simples tueries interethniques entre Sémites et Aryens ? Non, bien sûr. Parler ainsi aurait été une insulte à la mémoire des victimes. C'était en réalité la folie meurtrière des nazis s'exerçant contre des hommes et des femmes sans défense.* (p. 65)

À travers le personnage de Stanley, Diop s'en prend aux négationnistes et révisionnistes. Dans la lettre écrite des États-Unis à son ami d'enfance, Stanley racontait à Cornelius son entretien pendant une heure avec les étudiants et les enseignants de Tampa, avant le retour au pays. Afin de leur faire comprendre l'ampleur de la barbarie qui s'est produite au Rwanda, il lui a fallu donner l'exemple de l'Holocauste.

Diop préfère le terme Holocauste à celui de la Shoah. Considérés dans leur sens premier, les deux termes n'ont pas la même valeur expressive. Au sens propre et traditionnel, Holocauste signifie le sacrifice religieux où la victime était consumée par le feu. Le mot est conséquemment choisi par allusion aux sinistres fours crématoires, ceux que Hannah Arendt qualifie d' « *effroyable spectacle des camps*[968] », l'un des monstrueux utilisés par les nazis pour exterminer les Juifs après les avoir déshumanisés, comme le souligne Michela Marzano :

> *Progressivement les déportés sont réduits à de simples « choses ». Leur corps n'est pas seulement prisonnier d'un dispositif déshumanisant, mais devient aussi l'otage de ses propres faiblesses et de ses propres fragilités : la faim ; la soif ; la fatigue ; la maladie. Les privations alimentaires, le manque d'hygiène, l'odeur des cadavres en décompositions, la fumée des fours crématoires, le froid, le travail acharné… tout est là pour briser leur résistance et leur courage. Et tout est si extrême, que les mots n'arrivent pas à rendre compte de l'expérience atroce qu'ils vivent et tombent en poussière.*[969]

La catastrophe du génocide des Juifs pendant le nazisme est inqualifiable non seulement à cause des millions de morts dans les camps d'extermination (les prisonniers étaient exécutés ou gazés dès leur arrivée), mais aussi en raison de la capacité du « *phénomène concentrationnaire*[970] » de désintégrer l'humain.

---

[968].ARENDT, H., *Le Système totalitaire*, *Op. cit.*, p. 173.
[969].MARZANO, M., *Op. cit.*, p. 219.
[970].*Ibidem.*, p. 218. Marzano reprend en fait les termes de BETTELHEIM, B., *Survivre*, Paris, Robert Laffont, 1979, p. 109.

Monique Ilboudo qui a également participé au projet « Rwanda, écrire par devoir de mémoire », emploie, elle aussi, le mot Holocauste dans le roman éponyme, *Murekatete*, pour évoquer le génocide des Juifs :

> *Tout un peuple a touché le fond. On ne pouvait aller plus loin. Murambi en témoigne. Sur cette colline surplombant un paysage de rêve, des bâtiments inachevés, construits pour accueillir la jeunesse en quête de savoir. Ce lieu qui devait résonner de rires et de joie de vivre a reçu des hôtes bien silencieux. Des dizaines de milliers de corps exhumés d'un charnier voisin y sont exposés. Des dizaines de milliers de corps desséchés, disposés sur des claies en bois, ou directement sur le sol de ciment. En conduisant vers ces galeries mortuaires, le responsable du site nous fait part des difficultés qu'ils rencontrent dans la conservation des corps. « Le responsable national des sites a même rencontré des responsables des mémoriaux de l'holocauste juif pour s'enquérir des techniques les plus efficaces.* […][971]

Les massacres de Murambi sont un leitmotiv dans presque tous les textes écrits sur le génocide des Tutsi au Rwanda. Ce lieu mémorial est assez récurrent dans le texte de Monique Ilboudo. Même si la narratrice l'a visité une fois, Murambi ne cesse de hanter son esprit, d'autant plus que les souvenirs qu'elle en garde sont terrifiants.

Par ailleurs, ni Lamko, ni Monénembo n'utilisent les termes Shoah ou Holocauste. Pour faire allusion au génocide juif, le second parle d'Auschwitz :

> *- Demandez-lui de nous montrer la maison de ses parents ! éructa le gros joufflu en enlevant ses écouteurs. Au fait : Manchester 4, Newcastle 2 !*
> *- C'est ça ! acquiesça JR. Qu'il nous montre donc sa maison !*
> *- En vérité, je ne me souviens plus !*
> *- Vous pensez peut-être que tous les rescapés d'Auschwitz se souviennent de la vie qu'ils ont menée avant de goûter à l'enfer ? demanda Rodney. Faustin, c'est bien la première fois que tu reviens dans ton village depuis, non ?* (AO, p. 107).

Faustin et Rodney viennent de rejoindre l'équipe des journalistes de la BBC venus à Nyarubuye pour faire des reportages sur le génocide. Sidérés par le témoignage de Faustin, ils enchaînent des questions mais les souvenirs de l'adolescent sont vagues et parfois discordants. C'est à ce moment-là que Rodney intervient pour épauler son accompagnateur, sans doute choqué par les réminiscences angoissantes. Notons au passage l'omniprésence du style monénembien à travers lequel les événements douloureux sont révélés avec des détours ou des faux-fuyants de dérision. L'insertion malencontreuse d'une information sportive ou plutôt d'un élément de divertissement en pleine enquête sur les horribles massacres n'est pas gratuite. Le romancier ne manque pas d'égratigner toute la gent journalistique sans scrupule ni compassion et qui parfois aussi manifeste un engouement immodéré pour la nourriture

exotique[972]. Dans cet extrait, Rodney use d'une ironie dissuasive mais cruelle (*goûter à l'enfer*) afin que les journalistes - enquêteurs ne prennent les propos de Faustin pour des mensonges.

Enfin, à la page 30, Diop désapprouve toute velléité visant l'élimination massive d'autres humains. Il évoque le personnage historique Adolf Hitler « *qui a voulu tuer tous les Inyenzi blancs pendant leur grande guerre, là-bas.* » Il saute aux yeux que cet auteur compare, sans biaiser le langage, le judéocide et le tutsicide, d'autant plus qu'il se rend compte que les dynamiques destructives des bourreaux sont les mêmes.

CHAPITRE III
LES FIGURES SYMBOLIQUES

[971].ILBOUDO, M., *Op. cit.*, p. 57.
[972].Nous faisons allusion à la description que Monénembo fait des « *gars de la BBC* » qui « *avaient pris d'assaut le seul bistro du coin où ils s'épongèrent en dévorant des sandwiches au corned-beef et en buvant d'énormes quantités de bière chaude* » (p. 104).

3.3.1. L'Enfance sacrifiée ou le paradis perdu

Le personnage de l'enfant apparaît constamment dans les textes qui font l'objet de notre étude et dans la plupart des récits consacrés aux violences extrêmes. Il constitue, en général, la pièce maîtresse de la narration et remplit plusieurs fonctions, comme par exemple celui de *L'Aîné des orphelins* qui se charge non seulement de raconter le malheur des enfants, y compris le sien, après le passage de « *la foudre* » (AO, p. 62) mais aussi de livrer son témoignage des événements. Si, chez Monénembo, Faustin est la seule voix à travers laquelle les autres personnages prennent vie, chez Diop et Lamko, l'enfant ne figure pas en tant qu'instance narrative principale, mais il tient un rôle prépondérant dans le réseau des voix qui composent les romans.

Dans la vie courante, la naissance est le signe du commencement de la vie. Ainsi, selon la conception philosophique d'Hannah Arendt, le sujet se révèle au monde comme une nouveauté : « *Avec chaque naissance nouvelle, c'est un nouveau début qui est advenu dans le monde, c'est un nouveau monde qui est virtuellement venu à être.*[973] » La naissance est par essence unique et il est généralement sous-entendu qu'elle est porteuse de bonheur. Cependant, comme on va s'en rendre compte, l'apparition très souvent imprévisible d'un nouveau personnage enfant est un élément annonciateur d'un malheur. Sa venue coïncide avec le déferlement d'un drame qui fait de lui la première victime. Le monde qui s'effondre sous ses yeux ou s'écroule sur son corps est le signe d'un paradis perdu. Avant de procéder à un rapprochement des diverses figures de l'enfant telles que les présentent les différents auteurs, il est important de préciser le champ sémantique de « sacrifice » par rapport à ce sujet.

Le terme « sacrifié » est à saisir avec son sens double. D'abord, en tant que substantif, il désigne, de manière générale, toute personne négligée volontairement en faveur de quelqu'un ou de quelque chose qu'on fait passer avant, en d'autres mots : une victime. Pour le cas qui nous intéresse, il renvoie particulièrement à tout personnage (enfant) délaissé

(intentionnellement) ou relégué au second plan face à des situations périlleuses et horrifiantes dans lesquelles il reste pourtant le véritable souffre-douleur. Ensuite, comme adjectif, le champ sémantique s'élargit : l'expression renferme une acception magico-religieuse. Les enfants sont abandonnés ou tués au profit des intérêts insignifiants et de surcroît irrationnels.

Dans les deux cas, l'enfant, seul face à son destin ou livré à son sort, est sacrifié injustement par celui qui est supposé le prendre en charge. Le protecteur se métamorphose en prédateur, lui en fait supporter le poids ou plutôt lui en fait iniquement payer le prix. En guise d'illustration, citons d'emblée cet exemple qui rappelle le calvaire des enfants pendant la Shoah. L'histoire d'Else Baker[974], la petite rescapée d'Auschwitz, est un récit de témoignage parmi tant d'autres qui racontent les malheurs insurmontables sous le régime nazi. Adoptée par une famille allemande alors qu'elle est encore un nourrisson, Else Baker est élevée dans un milieu rural aisé, ignorant tout de ses origines. À l'âge de huit ans, elle est arrêtée et déportée à Auschwitz en 1944 dans le camp des tsiganes de Birkenau. Ses parents adoptifs qui avaient réussi la première fois à la libérer des mains de la Gestapo, ne purent rien faire pour la seconde fois. L'extrait suivant est fort significatif quant à l'attitude des parents mais aussi des hommes de la Gestapo :

> *En avril 1944*[975]*, les faits se sont reproduits. Deux hommes en longs manteaux de cuir sont venus me chercher. Mon père adoptif, comprenant qu'il ne serait pas si simple de me récupérer cette fois, me dit que j'étais une enfant adoptée ; il pleurait en me disant cela. Ma mère adoptive me dit à son tour, les yeux pleins de larmes : « Nous ne sommes pas tes vrais parents. Là où tu vas à présent, tu vas connaître ta vraie mère. » Tout cela était pour moi totalement imprévisible, et je ne pouvais absolument pas le comprendre. Il y a des détails dont je me souviens très précisément : ainsi, j'avais toujours pris la main de mes parents adoptifs en marchant, pour ne pas les perdre. Je me rappelle encore parfaitement avoir cherché la main d'un soldat de la Gestapo pour la serrer, mais il repoussa ma main. Ce sont de petites choses dont je me souviens comme si c'était hier. Car, pour l'enfant que j'étais, elles étaient énormes.*[976]

En découvrant sa vraie identité, c'est une tout autre réalité qui se dévoile à la face de l'Else Baker. Elle apprend, en plein moment de détresse, qu'elle se trouve devant des parents qui ne

---

[973].ARENDT, H., *Le Système totalitaire*, *Op. cit.*, p. 211.

[974].COQUIO, C., *L'Enfant et le génocide. Témoignage sur l'enfance pendant la Shoah*. (Textes choisis et présentés par Catherine Coquio & Aurélia Kalisky), Paris, Robert Laffont, 2007, pp. 49-56.

[975].Le Dr. Ritter, responsable du Centre d'hygiène raciale et de biologie des populations, qui avait entrepris dès 1936 de soumettre l'ensemble de la population tsigane d'Allemagne à une expertise raciale, déclara en mars 1944 avoir « évalué » 23 822 Tsiganes et *Zigeunermischlinge* d'Allemagne [Tsiganes (fr.), *Zigeuner* (all.) : appellation désignant un ensemble de groupes humains de lointaine origine indienne et vivant en Europe depuis 500 à 700 ans selon les pays]. C'est sans doute à l'issue de ce bilan « racial » qu'on vint rechercher Else pour la déporter à Auschwitz. À cette époque, 5000 Tsiganes autrichiens avaient déjà été gazés à Chelmo, et la liquidation du camp tsigane d'Auschwitz se préparait. (Note de Catherine Coquio, p. 50).

[976].*Ibidem.*, pp. 50-51.

la reconnaissent pas comme leur propre enfant. La rupture surprenante du lien qui la rattachait à ce couple est ressentie comme la déchirure du cordon ombilical. La séparation est placée sous le signe du reniement au sens propre et au sens biblique. Les larmes momentanées qui coulent sur les visages de ces parents ne sont-elles pas superficielles et superflues ? Traduisent-elles la résignation et l'impuissance fatale des protecteurs face à des bourreaux sans vergogne ? Ne cachent-elles pas une sorte de « bon débarras », surtout lorsque la mère lui confie qu'elle n'a pas à s'inquiéter puisqu'elle va connaître au camp ses vrais parents ? Sont-elles une marque sentimentale affective de compassion ? Ne s'agit-il pas plutôt des agissements de lâcheté ? Il saute aux yeux, en tout cas, ces larmes défèrent à des attitudes contradictoires.

Par ailleurs, Else a du mal à comprendre certains détails. Sur le chemin qui mène au camp, la petite prisonnière, sans doute pour ne pas se perdre, tente instinctivement de prendre la main d'un des soldats qui la repousse aussitôt. Il s'agit là de l'un des comportements « imprévisibles » dont parfois l'espèce humaine se targue malheureusement à l'égard des faibles en quête de réconfort. L'éloignement discriminatoire de l'enfant brise simultanément les rêves d'un avenir meilleur qui s'achèvent à cet instant même. En franchissant l'entrée du camp, c'est comme si elle venait de dire adieu au paradis (terrestre) et d'avancer tout droit pour embrasser l'enfer. Les portes qui se referment sur elle la séparent définitivement d'un monde d'illusion pour la basculer dans une réalité indigne de la condition humaine et pis encore de l'enfant.

L'imprévisibilté implique, selon Arendt, deux autres notions : le « nouveau » et la « natalité ». La naissance n'est-elle pas imprévisible ? Une fois sur terre, l'être humain est confronté à un enchaînement d'événements qui défie le déroulement prévisible et logique. Isabelle Favre[977] pense qu'il s'agit de la *fragilité* des affaires humaines, fragilité décrite par Arendt comme étant la part de nos actions qui échappe à tout contrôle, et dont les conséquences peuvent être lourdes :

> *Parce que l'acteur se meut toujours parmi d'autres êtres agissants et par rapport à eux, il n'est jamais simplement agent, mais toujours et en même temps patient. Faire et subir sont comme les deux faces d'une médaille, et l'histoire que commence un acte se compose des faits et des souffrances qui le suivent.*[978]

Les conséquences de chaque action sont infinies, et le terme de fragilité renvoie à une éventualité malheureuse dans laquelle l'action pourrait casser, faire casser ou se casser elle-

[977].FAVRE, I., *Op. cit.*, p. 119.
[978].ARENDT, H., *Le Système totalitaire*, *Op. cit.*, 248, citée par FAVRE, I., *Op. cit.*, p. 120.

même. Aussi la fragilité est-elle imprévisible, car seul son devenir dira l'issue de la vulnérabilité qu'elle signale[979].

Else Baker parviendra à survivre aux atrocités des camps de concentration dont elle n'avait pas encore conscience, en tant qu'enfant. Certaines réminiscences traversent vaguement son esprit, d'autres par contre sont tout à fait nettes :

> *Je me souviens aussi très nettement d'un soir : le ciel était tout rouge au-dessus du crématoire, et beaucoup de gens hurlaient : « assassins ! Assassins ! » Nous, nous devions tous rester dans nos baraques, et personne n'avait le droit de sortir dans la rue. Je ne comprenais pas, car à l'époque je n'étais plus avec Wanda*[980]*, et j'ai demandé ce qui se passé. On m'a dit qu'on était en train de brûler des hommes. Je me souviens encore avoir dit : « Mais on ne peut pas brûler des hommes. On brûle du bois ou du charbon, mais pas des hommes. » C'est inconcevable.*[981]

Les atrocités qu'elle a vécues à Auschwitz-Birkenau, c'est seulement beaucoup plus tard, dans sa vie d'adulte, qu'elle a pu véritablement les comprendre. Elle n'a pas été astreinte aux travaux forcés – puisqu'elle était encore une enfant – mais elle a beaucoup souffert de la faim, comme tout le monde au camp. La figure d'Else Baker nous rappelle bien celle d'Akeza, miraculeusement rescapée du génocide rwandais.

Pour nous raconter l'histoire de la jeune adolescente d'une douzaine d'années environ, Reine-Marguerite Bayle[982] choisit la forme romanesque, « *plus pudique* », pense-t-elle. Akeza venait à peine de faire son entrée à l'école secondaire quand « *le malheur* [s'est mis] *en marche*[983] ». Avant que les extrémistes ne commencent à brûler les « *rugo* » des voisins, Akeza et sa copine Béatrice avaient pourtant remarqué des signes de mauvais augure :

> *L'atmosphère est lourde et inquiétante comme à l'approche d'un danger imminent. Les gens s'évitent, ne se disent plus bonjour, les regards se font soupçonneux, les familles s'épient. Ce que lui dit Béatrice est encore inquiétant. Elle a vu ces mêmes types tailler des troncs pour faire des massues qui pourraient assommer un bœuf. Ils y plantaient même des clous.*[984]

Avec ces mêmes instruments de la terreur et de la honte, les miliciens pillent systématiquement les biens des familles environnantes et massacrent sauvagement les hommes, les femmes et les enfants sans distinction :

---

[979].FAVRE, I., *Op. cit.*, p. 120.
[980].Wanda est une femme qui s'est dévouée pour prendre soin d'Else dès son arrivée au camp.
[981].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2007, p. 53.
[982].BAYLE, R.-M., *Souviens-toi Akeza ! Les enfants rwandais dans la guerre*, Paris, éd. La Découverte et Syros, 1997.
[983].*Ibidem.*, p. 27.
[984].*Ibidem.*, pp. 23-24.

> *Les coups s'abattent, accompagnés de profonds ahanements pareils à ceux du bûcheron sur le tronc du cyprès, mais ce sont des crânes que l'on fend, des mains que l'on coupe, des poitrines que l'on défonce, des viscères que l'on déchire…*[985]

Au fond d'une ravine où elle s'est jetée précipitamment pour se cacher avec son petit frère cadet, Akeza entend les ahans délirants des siens :

> *Justin, hébété, est cramponné à sa sœur dont il cherche à téter le sein. Akeza s'est jetée avec lui au fond d'une ravine. Elle lui offre son sein soyeux de jeune fille. La terre pénètre dans ses yeux, dans sa bouche. Elle la mange pour ne pas crier. Elle s'en bourre les oreilles pour ne pas entendre les hurlements de douleur, les supplications, les atroces craquements sourds des os broyés. Elle envie à la terre d'être terre. Elle voudrait abandonner sa chair humaine et devenir végétale.*[986]

On se souvient que l'image de l'enfant tétant le sein d'une jeune fille pendant ou après le massacre est un leitmotiv dans *Johnny Chien Méchant*, tandis que, dans *Une Saison d'anomie* et dans *L'Aîné des orphelins*, il s'agit d'un enfant accroché au sein de sa mère morte. Ce sont des images saisissantes et terrifiantes dont l'interprétation peut avoir deux orientations.

D'une part, au début des textes respectifs, Akeza et Laokolé, deux adolescentes au destin presque semblable, sont intelligentes et adulées par les parents. Très appliquées à l'école, elles ambitionnent de faire de brillantes études. Mais lorsque survient ce qu'Hannah Arendt nomme « l'imprévisible », bien qu'elles soient durement éprouvées par l'horreur d'un génocide pour l'une et d'une guerre civile pour l'autre, elles restent courageuses. Elles symbolisent l'espérance en la vie et jouent le rôle de protectrices d'autres enfants. Quand bien même elle doit garder longtemps une motte de terre dans sa bouche, Akeza est consciente qu'elle ferait tout pour sauver son petit frère de la mort. Laokolé, quant à elle, doit supporter les coups de ceinturon que lui a assène Chient Méchant alors qu'elle est en train de protéger une enfant inconnue :

> *C'était un animal cruel. Il s'apprêtait à frapper de nouveau l'enfant. Tout en lui lançant un tas de noms d'oiseaux, je me suis précipitée sur la gamine et je l'ai couverte de mon corps. Et le forcené de frapper, chaque coup de ceinturon brûlant ma chair et déchirant un peu plus mon T-shirt. Si ces coups avaient atteint l'enfant, elle ne serait plus en ce moment qu'un tas de viande haché.*[987]

Sauvée à son tour par des mères excédées par la cruauté de ce milicien sur lequel elles se déchaînent, Laokolé va garder sur elle cette fillette qu'elle appelle dorénavant Kiéssé. La fin du roman correspond à la fin du calvaire. Elle peut repartir sans doute sur de nouvelles bases

---

[985].*Ibidem.*, p. 35.
[986].*Ibidem.*, pp. 35-36.
[987].DONGALA, E., *Op. cit.*, p. 349.

pour reconstruire la vie tout en « pansant » les blessures morales dont elle a beaucoup souffert. Pour Akeza, le chemin est encore long car les souvenirs « *de sa vie en charpie* » sont intenses. La vie qu'elle partage avec ses cousins chez sa tante ne peut pas l'empêcher de penser à sa famille décimée : « *Peut-être n'est-elle restée en vie que pour cela : se souvenir et témoigner ?*[988] »

D'autre part, le roman de Soyinka décrivant l'image d'une mère morte avec son bébé (qu'elle était en train d'allaiter) transpercé par une balle, ne présage rien de bon. La scène représente plutôt la désolation profonde car l'enfant et la mère sont des créatures sacrées qui sont censées mériter la protection et l'attention du reste de la société. Aussi, en Afrique, la relégation des femmes et des enfants hors des sphères d'influence pourrait-elle justifier cette attitude. Et si l'on en croit Jean-Godefroy Bidima, « *la philosophie africaine est un discours de maîtrise qui a exclu les femmes et les enfants*[989] ».

Toutefois, la mise à l'écart de ces deux catégories sociales avait traditionnellement une valeur positive en ce sens que le reste de la population prenait soin d'elles[990]. Toute violence à leur égard était considérée comme un sacrilège, une transgression très grave de l'interdit. Or, les multiples conflits sanglants sur le continent ont entraîné la ruine de certaines valeurs fondamentales. Pour paraphraser Marina Bethlenfalvay[991], nous pouvons dire que le souci de protéger les femmes et les enfants, souci qui semble aujourd'hui si naturel dans l'intérêt même de l'Etat, sinon par pitié humaine, fait étonnamment défaut lorsque par exemple celui-ci entre en guerre. Par ailleurs, en temps de paix, jusqu'à une époque relativement récente, dans la plupart des sociétés africaines, les enfants étaient certes la propriété exclusive de leurs parents, mais ils étaient également la responsabilité de chaque membre au sein même de la société. Avec la croissance démographique vertigineuse et le taux inquiétant de mortalité infantile, il n'est pas étrange de constater que, dans les familles nombreuses, l'enfant a peu de valeur individuelle pour ses parents. S'il parvient à survivre jusqu'à l'âge où il peut se rendre utile, on trouve naturel qu'il gagne sa vie et contribue à l'entretien de la famille, selon ses aptitudes. Il est généralement associé au travail de ses parents ou mis en apprentissage chez un maître, et quelquefois, il est envoyé vivre temporairement chez ses grands parents. Dans le

[988].BAYLE, R.-M., *Op. cit.*, p. 59.
[989].BIDIMA, J.-G., *La Philosophie négro-africaine*, Paris, PUF, 1995, p. 89.
[990].La prédisposition protectionniste des Africains envers les femmes et les enfants ressort du schéma comportemental que Bidima appelle « la sotériomania ». Il la définit comme un sentiment chevaleresque de sauver les pauvres. (BIDIMA, J.-G., *L'Art négro-africain*, Paris, PUF, 1997, p. 85).
[991].BETHLENFALVAY, M., *Les Visages de l'enfant dans la littérature du XIX^e siècle. Esquisse d'une typologie*, Genève, Librairie Droz, 1979, p. 55.

cas contraire, il rejoint la bande des « *bilakoros* », comme Birahima dans *Allah n'est pas obligé*, ou celle des « *mayibobo* », comme Faustin dans *L'Aîné des orphelins*.

Faustin est un enfant « ressuscité d'entre les morts », sept jours après le massacre. Une femme inconnue l'a découvert dans un charnier, accroché à sa mère « *comme un nouveau-né* » et tétant les seins :

> *Quand je repris mes esprits, je constatai que leurs corps étaient en morceaux sauf la poitrine de ma mère dont les seins en parfait état dégoulinaient encore de leur sang. Une vieille femme se tenait au-dessus de moi. Elle eut la force de me sourire au milieu des nuées de mouches et des monceaux de cadavres en putréfaction*. (AO, pp. 156-157)

Les métaphores du sein, du sang et de la terre connotent la vie, chacune indépendamment de l'autre. Mais lorsqu'elles sont associées, elles traduisent le désastre car elles forment des paires antithétiques. L'image du sang dans le lait est horriblement dégoûtante à voir. Claire Margat[992] note que le dégoût et l'horreur sont au fondement d'une anthropologie générale :

> *L'humain se définit davantage par ce qu'il rejette – l'animalité, la sauvagerie, la violence -, par ce qui le dégoûte, ce qui lui fait horreur, ce qui l'insupporte, que par ce qu'il possède en propre. Toute vie en société se fonde sur des exclusions et sur des interdits : ainsi, les rituels funéraires sont les expressions du dégoût des cadavres et de la hantise de la mort.*

L'horreur effective éprouvée devant des visions et signalée par le frisson ou la chair de poule est insupportable comme d'ailleurs les sensations insoutenables qui provoquent le dégoût. Selon Claire Margat, il n'y a de dégoût visuel que si l'aversion éprouvée anticipe une impression tactile[993].

Enfin, il faut se rappeler que l'image de l'enfant tétant les « mamelles sanglantes » n'est pas l'apanage des seules littératures africaines récentes. Nous la retrouvons également dans la littérature française du XVIII[e] siècle. Dans le troisième chapitre de *Candide*, intitulé « Comment Candide se sauva d'entre les Bulgares, et ce qu'il devient », Voltaire, dépeint une scène qui ne diffère que très peu de celle détaillée par Monénembo : « *Ici les vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes.*[994] » Les deux auteurs mettent en évidence les personnages ciblés par les tueurs. Ce sont généralement les femmes, les vieillards et les enfants qui souffrent le martyr : « *Le pleur d'un enfant torturé par la chaleur, le râle d'un vieillard qui demandait à boire …* » (AO, p. 155).

---

[992].MARGAT, C., « Dégoût et horreur », dans MARZANO ; M., *Op. cit.*, p. 285.
[993].*Ibidem.*, p. 286.

Le sacrifice est par nature un acte de destruction d'un objet sensible, doué de vie ou qui est censé contenir de la vie, le plus souvent pour des fins obscures. Dans certaines cultures traditionnelles, on avait coutume de sacrifier des êtres humains pour conjurer un malheur, gagner une bataille, etc. On pensait pouvoir influencer les forces invisibles ou dérober à leur atteinte, afin de leur procurer satisfaction et hommage, d'entrer en communication et même en communion avec elles[995]. René Laforgue note que le sacrifice est relié à un phénomène de compensation et en fait une réponse à un état d'angoisse profonde : il faut que l'homme se fasse pardonner d'exister pour éliminer le malheur[996]. Celui-ci peut être, soit une catastrophe naturelle, soit une tragédie provoquée par une machination des hommes. Dans ce dernier cas, les dégâts sont parfois énormes d'autant plus que les victimes sont sacrifiées pour des visées diaboliques. Les enfants deviennent tantôt des témoins privilégiés de la barbarie dont ils subissent de plein fouet les conséquences.

L'Aîné des orphelins est raconté par un enfant et en partie pour les enfants. La prédominance des personnages dont la moyenne d'âge est inférieure à quinze ans prouve une fois de plus l'engagement de Monénembo pour la cause des faibles, et en l'occurrence, des orphelins abandonnés à leur propre sort. En accordant la parole aux enfants, c'est une autre manière d'éveiller la conscience des adultes. Statistiquement, sur les cinquante-six personnages nommés et intervenant directement dans le roman, vingt-sept sont des enfants, soit un pourcentage légèrement inférieur à la moitié de tous les personnages. Apparaissant sur scène dans une misérable condition, ils incarnent tour à tour l'enfant souffrant, l'enfant victime ou l'enfant martyr, et témoignant plus clairement du mal en le subissant. Le « Club des Minimes » est peuplé entre autres des souffre-douleur, comme Agide qui est « *plus près de sa tombe que de son berceau.* » (AO, p. 22) Ce sont des enfants dont la misère et le désespoir transforment le regard pur, innocent, aimant, angélique en un regard inquiet, méfiant et un peu sauvage.

Le roman s'ouvre sur les regrets et les lamentations du narrateur. Faustin, comme la majorité des enfants en général, sans doute aussi comme la plupart des adultes, croit qu'il existe des personnes ou des objets porte-malheur. La malchance n'est pas naturellement un simple accident mais elle est plutôt provoquée par quelqu'un ou quelque chose. Il accuse son cousin Thaddée d'être à l'origine de son malheur. En effet, il s'apprêtait à franchir discrètement la frontière pour rejoindre son oncle Sentama établi en Tanzanie, mais Thaddée

---

[994].VOLTAIRE, *Micromégas, Zadig, Candide* (Présentation par René Pomeau), Paris, Flammarion, 1994, p.152.
[995].LOISY, Alfred, *Essai historique sur le sacrifice*, Paris, Nourrit, 1920, cité par René Laforgue dans *Encyclopaedia Universalis. Corpus 16*, *Op. cit.*, p. 340.
[996].*Ibidem.*

« *avec son nez qui respire la malchance et ses grandes oreilles qui entendent tout* » (pp. 13-14), a capté l'information. Celui-ci le dissuade d'ajourner le voyage pour s'y préparer davantage et de partir ensemble quelques jours plus tard. Les choses se seraient passées autrement si les « *avènements* » n'avaient pas éclaté.

La théorie de l'*imprévisibilité* préconisée par Hannah Arendt trouve ici son application. Le départ manqué – élément non prévu – va désormais déterminer la suite de la vie de Faustin. Selon Arendt, « *Le nouveau a toujours contre lui les chances écrasantes des lois statistiques et de la probabilité qui, pratiquement dans les circonstances ordinaires, équivaut à une certitude.*[997] » De ce point de vue, on peut en déduire que la science n'exclut pas le miracle qui relève ainsi de l'imprévu et du surprenant dans le schéma des lois de la statistique, et donc du possible. Monénembo crée un personnage qui, dès le départ, se voit exposé à « *une improbabilité infinie de processus inorganiques*[998] », c'est-à-dire, à des éventualités incalculables de schémas. La même circonstance sert de prétexte au *commencement* du récit. Les faits s'enchaînent dans des réseaux imprévisibles qui, par conséquent, bouleversent la situation et introduisent de nouvelles péripéties défavorables.

En plus du départ gâché, deux autres moments inattendus précipitent le personnage dans les vicissitudes abyssales. D'une part, l'évasion de l'orphelinat des « Anges Bleus » pour rejoindre la rue en compagnie de sa fratrie constitue en quelque sorte le *commencement* d'une nouvelle mésaventure. D'autre part, en tuant Musinkôro pour venger « *l'honneur de la famille* » (p. 135), Faustin ruine définitivement sa vie et bien entendu celle de la famille qu'il voulait protéger. Tout ce qui lui arrive n'est pas seulement le corollaire de la fatalité qui s'acharne contre lui mais ce sont aussi les séquelles des « *avènements* ». Que ce soit les jeunes prisonniers du Club des Minimes (Agide, Zimana, Ayirwanda, Matata, etc.), les « mayibobo » (Msîri, Sembé, Canisius, Ezéchiel, Tatien, etc.) qui pullulent dans les rues des quartiers où ils commettent souvent des larcins, ou encore les petites prostituées (Emilienne, Alphonsine, Gabrielle, Séverine, etc.), tous ces enfants souffrent d'abord d'une absence de parents ou de tuteurs à la hauteur de leurs maux, ensuite d'un manque d'affection et de consolation permanentes. Ils représentent l'image d'une enfance bafouée, sacrifiée et dont l'auteur brosse un tableau qui scrute les conséquences d'un génocide.

Murambi le livre des ossements est fragmenté en quatre parties qui ne constituent pas une intrigue linéaire. Diop adopte une stratégie narrative qui fait appel à neuf voix dont chacune intervient généralement comme un nouveau point de vue d'un même événement.

---

[997].ARENDT, H., *Le Système totalitaire*, *Op. cit.*, p. 234.
[998].*Ibidem.*

Cette stratégie empêche le lecteur de « *se laisser « tomber » dans une histoire.*[999] » Même s'il ne fait pas de l'enfance le référent principal, Diop la dépeint à tout bout de champ comme une catégorie sociale placée en arrière-plan de la scène pour souffrir en silence des atrocités dont elle ne connaît ni les tenants ni les aboutissants.

Contrairement à Monénembo qui préfère une seule voix, celle d'un enfant pour témoigner de l'horreur, Diop, quant à lui, choisit plusieurs personnages adultes pour raconter l'expérience individuelle des atrocités. Les neuf voix sont réparties de la manière suivante : il y a d'un côté cinq personnages masculins dont trois qui tiennent le discours des bourreaux (Faustin Gasana, Aloys Ndasingwa et docteur Joseph Karekezi), une victime (Michel Serumundo) et un témoin extérieur (colonel Etienne Perrin) ; de l'autre côté, nous avons trois personnages féminins : deux victimes (Jessica et Marina Nkusi) et un bourreau (Rosa Karemera). Toutefois, le personnage de Marina Nkusi[1000] pourrait probablement être celui d'un enfant dans la mesure où son propos – d'à peine deux pages – est émaillé d'expressions telles que : « *Tonton Antoine* », « *ma mère et moi* », « *mon père* », « *depuis ma tendre enfance* », etc. (pp. 113-115).

Diop se refuse d'accorder la parole aux enfants dont il ne sous-estime pas la capacité de retracer aussi fidèlement que possible les moments péniblement vécus mais dont il pense pouvoir sans doute épargner les réminiscences traumatisantes. Cependant, il leur fait tenir le rôle essentiel d'éclaireur de récit, assumant ce que la philosophe Isabelle Favre appelle la posture du *daïmon* grec dans la communication entre humains : « *il s'agit d'une présence subtile qui se tient sur le locuteur et qui n'est pas vue de lui ; elle est exclue du langage, mais elle révèle le sujet au monde en faisant signe et en dévoilant une partie de soi aux autres qui dépasse le message, et qui dépasse également le soi-même.*[1001] » Dans la trame narrative, le personnage de l'enfant apparaît, surprend et signale.

Dès la première voix, celle de Michel Serumundo qui ne comprend pas tout de suite ce qui se passe autour de lui « *ce mercredi 6 avril 1994* », la présence de la fillette de cinq ans est surprenante dans un contexte qui présage le pire :

> *Mon cœur s'est mis à battre très fort et j'ai senti une folle envie de parler à quelqu'un. Je me suis tourné vers mon voisin de gauche qui n'avait pas ouvert la bouche une seule fois. Il tenait une fillette de cinq ou six ans sur ses genoux. Elle était charmante, avec sa robe à fleurs d'un rouge écarlate. En fait, l'homme pleurait discrètement.* […] *Pendant qu'il s'efforçait en vain de retenir ses larmes,*

[999].FAVRE, I., *Op. cit.*, p. 123.
[1000].Il n'y a aucune indication d'âge et il est difficile de le déterminer, surtout au moment du témoignage. Tout ce que l'on c'est qu'elle vivait encore avec ses parents pendant les événements.
[1001].FAVRE, I., *Op. cit.*, p. 123.

> *la fillette jouait avec lui en lui enfonçant une plume d'oiseau dans les oreilles et son petit rire clair résonnait dans le car.* (MLO, p. 16)

À travers ce passage, on peut repérer ce que Platon appelait les *eidos* contradictoires qui, à partir de la dichotomie du même et de l'autre (l'identité et l'altérité), établissent une relation d'indépendance ou de compatibilité. Deux paires de sentiments caractérisent le tempérament de chaque personnage : Serumundo (le narrateur) est envahi par l'inquiétude et la peur, la fillette laisse apparaître l'innocence et l'indifférence, tandis que le père en pleurs ne dissimule pas sa tristesse et sa méfiance.

Le narrateur se trouve dans un taxi qui le ramène de sa vidéothèque pour rentrer chez lui, le soir. Il est peut-être le seul à ne pas être au courant de la mort du président. Il a peur non seulement de l'énervement des soldats qui lui demandent sa carte d'identité mais aussi il est inquiet des pleurs et de la méfiance de l'homme assis à côté de lui. S'agit-il des larmes de tristesse ou de désespoir ? Le silence et la méfiance s'installent entre les deux hommes et les empêchent de communiquer. En regardant autour de lui pour s'enquérir davantage de la nouvelle, Serumundo aperçoit la fillette, tout innocente et insouciante, visiblement heureuse d'être assise sur les genoux de son père. Néanmoins, la joie de l'enfant est en contraste avec les larmes du père désarçonné par l'imminente dérive.

L'évocation inattendue de ce « petit ange » qui s'amuse au moment où le pire cauchemar commence, représente nettement le premier signe de paradis perdu, alors même que le narrateur ignore encore qu'à cet instant il entre en enfer. Cette situation pourrait bien être interprétée par une dialectique ascendante, celle qui permet de saisir l'un dans le multiple, de passer du sensible à l'intelligible. Chacun des trois personnages apparaît avec une attitude indépendante et compatible avec son être mais qui est inconciliable à celles des autres. La peur de l'un et la tristesse de l'autre auxquelles s'ajoute l'innocence de l'enfant sont des sentiments ambivalents qui soulignent le caractère inintelligible et mystérieux de la situation. Le romancier ne reviendra plus sur le détail de la fillette et de son père, mais le lecteur peut entrevoir lui-même que cet enfant a très peu de chance de sortir indemne du chaos qui menace.

La suite de la soirée de Michel Serumundo s'annonce comme un début de calcaire. Elle va être ponctuée par plusieurs figures d'enfants, ceux qui, pour reprendre le propos d'Isabelle Favre, « *fonctionnent comme autant de jalons dans sa prise de conscience que le génocide débute.*[1002] » Pour arriver chez lui, Michel est obligé de faire trois kilomètres à pied

[1002] *Ibidem.*, p. 124.

en contournant astucieusement les barricades des groupes de jeunes miliciens. Sur le seuil de la maison où l'attend son épouse Séraphine, il apprend que son fils de douze ans, Jean-Pierre, n'est pas encore rentré. Malgré la peur qui s'empare de lui, Michel se décide de partir à sa recherche mais après avoir réconforté les autres enfants :

> *J'ai trouvé les enfants au salon. En jouant avec eux, je me suis souvenu du monsieur qui pleurait silencieusement dans l'autocar. Je suis ensuite ressorti pour aller à la recherche de Jean-Pierre.* (MLO, p. 21)

L'absence de cet enfant catalyse la peur au sein de la famille ; elle correspond à ce que Favre appelle « *le dévoilement des commencements*[1003] ». Une barbarie qui commence est « *un début qui pousse vers le bas, une action qui cherche à fonder le néant, qui tend vers l'effondrement et vers la disparition.*[1004] » Cette dernière est justement corroborée par celle de ce fils que l'on ne retrouve pas. L'une des conséquences de la situation chaotique est le démembrement de la famille qui la fait parfois sombrer dans le doute permanent et le désespoir.

La seconde voix est celle d'un génocidaire nommé Faustin Gasana qui rend visite à son « vieux » père. Les conseils qu'il donne à son fils sont accablants. Faisant allusion aux massacres antérieurs auxquels il a participé, le vieux lui démontre « *à quel point il peut être dangereux d'épargner les bébés pendant le travail.* » (MLO, p. 28) La méchanceté qui consiste à attiser la violence chez les jeunes miliciens en les incitant à éliminer même les enfants, est un comportement indigne de la part de celui qui devrait incarner la sagesse. Il est tout à fait l'opposé de Siméon Habineza. Alors que le premier prêche la violence, le second se fait passer pour le chantre et le garant de la paix. L'étrange sentiment de haine à l'égard des enfants se traduit par la variété d'expressions qu'il utilise pour les désigner : *le gamin* (2 fois), *le gosse* ou *le petit bout d'homme* (p. 28). Le discours du vieux est un indice du renversement des valeurs. S'en prendre aux enfants est un geste de lâcheté qui ne peut que porter malheur, si l'on en croit la pensée africaine, selon laquelle le sang d'un innocent colle toujours à la peau de celui qui l'a versé.

La deuxième partie du roman consacrée au retour de Cornelius est placée sous le signe non pas de l'enfant comme tel mais plutôt de toute une enfance. Le récit revient souvent sur l'enfance de trois amis (Jessica, Stanley et Cornelius) qui se retrouvent après plusieurs années d'exil. Le départ pour fuir les massacres en abandonnant les parents, les études, les amis, etc. les arrache à la terre natale dont le souvenir est la source d'une angoisse existentielle. On peut dire que leur enfance a été sacrifiée à l'instant même où ils ont été exclus de l'école, « *ce*

[1003] *Ibidem.*
[1004] *Ibidem.*

lundi de février 1973 », et contraints de partir au Burundi en empruntant des pistes marécageuses.

À partir des souvenirs d'enfance de Cornelius, l'auteur dévoile des scènes et des faits qui appartiennent à la situation historique du pays. Le commentaire d'Isabelle Favre en dit long :

> *La situation politique du Rwanda des années soixante et soixante-dix est dévoilée aux lecteurs par la médiation « d'images enfantines » vivides qui mettent en lumière un état de violence et une violence d'état qui ne peut qu'interpeller le lecteur, car celui-ci tisse aussi ses réseaux de lecture, par exemple ceux qui relient sa propre culture d'origine au Rwanda.*[1005]

Ainsi, pour mettre en relief la violence répétitive, le romancier passe par l'entremise du souvenir et de l'enfance. Le même message apparaîtra plusieurs fois à travers la voix des personnages adultes, comme par exemple celle du gardien du site de Murambi, sans doute pour prouver la véracité des faits racontés : « *Au Rwanda, déclara-t-il dans un style très elliptique, depuis 1959, une partie de la population, toujours la même, massacre l'autre, toujours la même.* » (MLO, p. 97) Sans pour autant s'écarter du point de vue selon lequel le cycle de violence peut finir par exploser, Isabelle Favre va jusqu'à déduire ceci : « *Au Rwanda tout comme en Europe, le génocide ressemble plus à une construction qu'à une explosion, c'est là toute la démonstration, théorique chez Arendt, littéraire chez Diop.*[1006] »

Les souvenirs d'enfance contenus dans le roman donnent à lire la répétition « générale » de ce qui adviendra en 1994. Ils sont d'ailleurs souvent révélés, non pas nécessairement par la voix de Cornelius, mais plutôt par une réflexion de l'auteur qui se glisse dans la narration. Il faut dire que Diop se fait passer de temps à autre pour chroniqueur dans son roman en endossant la responsabilité d' « *auteur omniscient.*[1007] »

Dans la troisième partie intitulée « Génocide », Diop accorde la parole au docteur Joseph Karekezi. Celui-ci est à l'origine de la mort des milliers de personnes parmi lesquelles on dénombre sa femme Nathalie et ses enfants : Julienne et François sont le symbole de toutes les victimes innocentes et spécifiquement de tous les enfants sacrifiés, au sens propre du mot, par les leurs pendant le génocide.

Toujours est-il que le personnage de l'enfant reste imprévisible et apparaît dans le récit où l'on s'attend le moins à le rencontrer. Ainsi, dans la dernière partie du roman, le souvenir de l' « enfant à la flûte » surgit pour créer la rupture de la narration et permettre aux deux

---

[1005].FAVRE, I., *Op. cit.*, p. 126.
[1006].*Ibidem.*
[1007].*Ibidem.*, p. 127.

« marqueurs de paroles », Cornelius et Siméon, de passer du coq-à-l'âne. Après vingt-neuf ans d'absence, Cornelius visite son village natal et surtout la maison qui l'a vu naître. Celle-ci est déserte depuis que toute la famille n'est plus. Sa rencontre avec Siméon replonge les deux hommes dans le passé ; et pour le vieux Siméon, le moment est propice de lui donner quelques leçons de sagesse :

> *- Je t'ai vu t'y diriger tout à l'heure. Jessica et Stanley m'en ont aussi parlé une fois.*
> *- Et que leur as-tu répondu ?*
> *- Que c'est bien de se rappeler certaines choses. Cela aide parfois à trouver son chemin dans la vie.*
> *- C'est-à-dire ?*
> *Cornelius vit à l'expression du visage de Siméon qu'il ne voulait pas s'étendre sur le sujet. Le vieil homme répondit cependant :*
> *- On sait ainsi quelles épreuves il a fallu vaincre pour mériter de vivre. On sait d'où on vient.* (MLO, p. 178)

Le passé est utile quand on sait en tirer des leçons. Il ne suffit pas de se souvenir de tout ce que l'on a vécu, mais il faut en garder les souvenirs nécessaires pour la construction de l'avenir. Siméon fait sûrement allusion au proverbe rwandais, *Niba utazi aho ujya, ibuka aho uvuye* (Si tu ne sais pas où tu vas, souviens-toi d'où tu viens)[1008].

Afin de mieux illustrer son propos, Siméon demande à Cornelius de se rappeler l'enfant qui jouait à la flûte au moment où le berger en guenilles conduisait son troupeau à l'abreuvoir :

> *Cornelius revoyait tout. Sous leurs pieds, le sol boueux et gorgé par endroits d'une eau lourde et noirâtre. Le berger en guenilles conduisant deux ou trois bêtes à l'abreuvoir.* […] *Vers l'est, derrière la colline de Gasabo, une tache blanche sur le ciel. Et, surtout, l'enfant à la flûte. Cornelius écrasait entre ses doigts une feuille de goyavier pour en humer le parfum. A ce moment précis, le son clair et pur de l'une flûte s'était élevé vers le ciel. Un enfant d'une dizaine d'années, sans doute le fils du berger, était passé devant eux sans paraître les voir. La scène, demeurée vivace dans son esprit, avait nourri ses années d'exil. Selon les jours, elle lui revenait par fragments – un détail ou comme un tableau d'une harmonie quasi parfaite.* (MLO, p. 179)

Diop met en valeur deux éléments très importants dans la culture rwandaise. D'abord, la flûte est un instrument musical sacré et qui connote plusieurs choses : le son de la flûte à la tombée de la nuit annonçait aux bergers qu'il était temps de reconduire le troupeau de bétail à l'enclos. Cette musique douce était également une berceuse pour tout le village et surtout pour les enfants qui s'endormaient facilement en écoutant cette mélodie ; ainsi, elle rendait très

agréable la fin de la journée. Tard dans la nuit, particulièrement au clair de la lune, jouer de la flûte empêcher les voleurs d'approcher le *rugo*. Ensuite, l'activité d'amener le troupeau de vaches à l'abreuvoir obéissait à certains rites qu'il fallait scrupuleusement respecter.

On comprend pourquoi Siméon, avant d'entamer la conversation portant sur d'autres sujets, l'invite à se souvenir de son passé[1009], de le reconsidérer quitte à l'intérioriser. Il estime peut-être que les nombreuses années vécues à l'extérieur du pays l'auraient ramolli, et que, pour parfaitement le réintégrer, il fallait se réconcilier avec sa propre culture. Paul Ricoeur nous apprend que « *les souvenirs d'enfance constituent à cet égard une excellente référence.*[1010] » En effet, les souvenirs se passent dans des lieux socialement marqués, principalement en famille, mais aussi dans la nature, comme c'est le cas par exemple de Cornelius qui ne peut pas oublier le jour où Siméon l'a emmené sur les rives du lac Muhazi, le lieu même où l'enfant est passé devant eux sans leur accorder la moindre attention.

Enfin, le troisième élément culturel auquel Diop fait référence est la colline de Gasabo. L'évocation de ce lieu n'est pas gratuite quand on sait que la légende lui confère la naissance du Rwanda. Siméon a emmené Cornelius à cet endroit avec probablement l'intention de lui apprendre que l'homme aura beau partir, il finit par revenir à sa case de départ. C'est ce que disait le vieux Funga dans *L'Aîné des orphelins* : « *Les animaux se*

[1008].Ce proverbe a été également cité par Olivier Barlet dans son Éditorial « Pour la fraternité », *Africultures*, n° 7, mars 1998, p. 3.

[1009].Un certain nombre de poètes qui ont longtemps vécu en exil, notamment Jean-Baptiste Mutabaruka, a publié des poèmes dont la thématique récurrente reste les souvenirs. En voici par exemple un qu'il a intitulé « Souvenir » et qui reprend les éléments auxquels les personnages de Siméon et Cornelius fait référence, à savoir, l'eau (lacs), l'herbe, les troupeaux et la douceur des nuits qui couvre les habitations accrochées dans les collines :

Souviens-toi de la douceur d'un soir
auprès d'une fontaine
de la danse de l'herbe qui plie
sous le vent, de l'eau qui coule
au fond de la vallée.
Souviens-toi, souviens-toi de la course folle
dans les plaines sèches, brûlées par la flamme
quand la forêt se pulvérise.
Souviens-toi de tes premiers jours de l'école
de l'alphabet rebelle
de la suite des nombres des divisions multiples
dans la poussière malléable.
Souviens-toi de la tendresse maternelle
des mains de ta mère modelant ton visage
les nerfs tendus par les rayons durs du soleil canicule
trésor sans prix, inégalable, mère.

(MUTABARUKA, J.-B., *Le Chant du tambour*, Revue *Afrique*, cité par KESTELOOT, L., *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris, EDICEF, 1992, pp. 342-343).

souviennent des antres où ils ont grandi. » (AO, p. 124) L'attachement à la terre natale avec tout ce qui constitue son charme est un sentiment que Gaston Bachelard a déjà observé chez l'enfant : « *Le monde pour l'enfant n'est jamais vide d'êtres humains, d'influences bienfaisantes ou malignes.*[1011] »

Tout porte à croire que le retour de Cornelius reflète en interface les notions de *réseaux* par sa fonction de lien spatial et temporel entre le pays et l'exil, d'*imprévisibilité* par l'apparition inattendue de l'enfant à la flûte, et de *natalité* puisque la scène se déroule dans un lieu qui incarne le commencement du Rwanda[1012]. Par ailleurs, la présence de cet enfant qui surgit de nulle part au moment où Cornelius humait innocemment une feuille de goyavier, nous fait penser à Lizende, le fils du tailleur Gicari et à Faustin jouant au cerf-volant :

> *- Mais c'est le fils de Théoneste ! Voyez-moi ça : il joue au cerf-volant ! Les tueries vont commencer et il joue au cerf-volant ! Il n'y a pas à dire, les idiots sont nés pour être heureux !*
> *Je fus rattrapé au niveau du salon de coiffure par Lizende, le fils du tailleur Gicari.*
> *- Nous allons tous mourir, Faustin, et toi tu joues au cerf-volant ! A quoi bon narguer la mort, Faustin ?* (AO, p. 150)

À la page suivante, on nous apprend que, pris de panique, Faustin va refiler son cerf-volant à Lizende et s'éloigner « *vers le fossé pour pisser un bon coup* ». Les petits gestes instinctifs, les jeux anodins et distrayants font partie de cet univers enfantin qui respire l'innocence et la paix, qui, malheureusement, est le premier à payer les frais de l'inhumanité des adultes :

> *Maintenant certaines d'entre elles* [les maisons] *brûlaient, d'autres étaient encerclées. Des femmes cherchaient à sauver leurs gosses. Elles étaient vite rattrapées. On les étendait dans leur propre cour, on leur sectionnait les tendons. Les bambins, on leur fracassait la tête en les cognant contre les murs.* (AO, pp. 151-152)

[1010].RICOEUR, P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 148.
[1011].BACHELARD, G., *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 73.
[1012].À propos de la notion de *natalité*, Isabelle Favre (*Op. cit.*, p. 122) nous fait ce commentaire : « *Dans le champ sémantique des commencements, on retrouve plusieurs fois sous la plume d'Hannah Arendt des mots comme « natalité », « nouveau », « naissance », mais certainement pas le mot « enfant » auquel tous les autres termes cités précédemment ainsi qu'une partie de la théorie des commencements renvoient pourtant assez logiquement. Ce maillon manquant signale un évitement probablement conscient de la part d'Arendt, sans doute pour prévenir toute lecture du concept de commencement sous l'angle d'un familialisme béat. Il est clair que ces vies nouvelles représentent pour Arendt toute la puissance que peut receler un principe – celui de vie -, conférant par là-même à l'enfant une part égale de mystère et d'espoir sans rapport avec toute conception simpliste, maternelle ou infantilisante communément associée à la petite enfance ». Cette mise à distance de l'enfant ne serait-elle pas vue comme une tendance protectrice de la part d'Arendt devant ce qui pourrait entraîner à son sujet une classification de type « femme philosophe », c'est-à-dire de l'associer au féminin et à la sphère privée ? Or, comme on le sait déjà, Arendt tenait à se présenter comme « philosophe politique ». On pourrait déduire, à partir de sa théorie selon laquelle le privé reste apolitique et séparé ainsi de l'action, qu'elle est avant tout « penseur politique » et « femme » ensuite* ».

L'image horrible des bébés dont on fracassait[1013] les têtes en les cognant contre les murs nous fait penser très exactement à celle qu'on retrouve dans *Le Portail* de François Bizot : « *Le jeune prit son courage à deux mains, s'avança, agrippa un par un les bébés par un pied et, sans précipitation, toqua fermement chacun des petits corps contre le tronc de l'arbre, le vieux manguier à l'ouest de la place…*[1014] » Lorsque la folie s'empare de l'homme, il devient méconnaissable au point d'être méprisable par le commun des mortels. À ses yeux, les enfants sont des jouets ou « *de petites bêtes* » dont il « *fait un objet de torture subtile.*[1015] » L'assimilation des enfants à des « *bêtes maltraitées* » est également évoquée par Yves Chemla[1016] dans son analyse sur le livre *Exterminez toutes ces brutes…* de Sven Lindqvist. Il souligne que « *les enfants sont les premiers dans l'ordre de la souffrance.*[1017] » N'ayant aucun respect à l'égard des valeurs humaines les plus élémentaires, les meurtriers se comportent à la manière des fauves cannibales.

Dans le cas de l'enfant à la flûte, au lieu de présager le bonheur et la paix, il annonce le malheur de Cornelius qui, quelques jours plus tard se retrouve sur le chemin de l'exil. De même, l'image de Faustin et Lizende jouant au cerf-volant ne tarde pas à faire place à la scène macabre. C'est là que la dialectique se rend impuissante à démontrer la logique qui relie les visions contradictoires[1018]. Comment peut-elle, en effet, concilier la raison et la folie ? Quelle logique peut-elle prétendre expliquer le geste de tuer si atrocement les enfants et leurs mères ? Quand les forts s'acharnent à mutiler les faibles, inoffensifs et sans défense alors qu'ils sont censés les protéger, la dialectique est-elle en mesure de décrypter l'irrationnel qui s'installe entre l'action et sa signification ? D'après Claude Bruaire, « *Dès lors, quand la raison se cherche dans l'échange de la discussion, du débat, de la joute des arguments opposés, elle est inévitablement menacée par son contraire où elle se risque : la polémique, la subjectivité, la partialité inavouée des perspectives de chacun des partenaires.*[1019] » La raison est ainsi compromise par ses propres moyens de manifestation. La réalité reste noyée dans l'irréel,

---

[1013].La même expression a été employée par PRUNIER, Gérard, *Rwanda 1959-1996. Histoire d'un génocide*, Paris, Dagorno, 1997, p. 306 : « *Les bébés sont souvent fracassés contre un rocher ou encore jetés vivants dans de slatrines.* »
[1014].BIZOT, F., *Op. cit.*, p. 99.
[1015].BETHLENAFALVAY, M., *Op. cit.*, p. 120.
[1016].*Notre Librairie*, n° 142, *Op. cit.*, pp. 14-19.
[1017].*Ibidem.*, p. 19.
[1018].À propos des idées contradictoires qui ne peuvent, hélas ! se compléter, Claude Bruaire a remarqué qu'il existe une « *dialectique où les termes et les thèses opposés se dévorent eux-mêmes, en quelque sorte, faisant aveu de leur abstraction, de la négation qui les oppose, de leur sens brisé, et, par suite, se supprimant eux-mêmes. Séparés, opposés, ils sont' en effet, « finis », dans leur mortel isolement. De plus, ils se perdent en perdant sens, et deviennent ainsi équivalents, interchangeables, passant les uns dans les autres ».* (BRUAIRE, C., *La Dialectique*, Paris, PUF, 1985, p. 50).
[1019].*Ibidem.*, p. 4.

l'incompréhensible d'autant plus que la raison se révèle incapable de l'expliquer ; d'où l'absurde persiste autour de l'unicité de l'homme en tant qu'individu, capable du pire « singulier ».

Dans *La Phalène des collines*, les cas d'enfants victimes sont rares. C'est sans doute parce que le roman décrit le contexte de l'après-génocide et revient très souvent sur les séquelles qui touchent toutes les catégories sociales, et en l'occurrence, les femmes. Le point suivant relève particulièrement les cas de celles qui sont victimes des violences de tout acabit. Certaines figures féminines restent emblématiques et passent parfois d'un roman à l'autre.

3.3.2. Les Femmes martyrisées

Les textes ayant pour toile de fond les violences extrêmes présentent la femme sous plusieurs facettes. Tout d'abord, les femmes sont généralement les proies faciles des agresseurs dans un contexte d'insécurité notoire, comme par exemple, en temps de guerre. Elles souffrent le martyre en subissant des violences physiques, sexuelles et morales, les humiliations dégradantes notamment. Ensuite, les figurent de femmes qui apparaissent dans les récits sont inlassablement déterminées à tête aux assaillants, parfois elles y parviennent vaillamment. Nous pensons notamment à Jessica, l'une des voix narratrices dans *Murambi le livre des ossements*. Néanmoins, il en est d'autres, de grand coeur, qui ont perdu leur vie en protégeant les gens pourchassés, comme par exemple la sœur italienne Antonina Locatelli ou la religieuse Félicité Niyitegeka. Mais la figure de la femme martyrisée qui fait l'unanimité des écrivains est celle de Theresa Mukandori.

La femme momifiée est un personnage récurrent dans les œuvres qui traitent du génocide rwandais. C'est un personnage qui s'inscrit dans un contexte historique bien réel. En effet, l'une des caractéristiques majeures des textes écrits par devoir de mémoire est basée sur la volonté des auteurs d'adopter collectivement une écriture bien ancrée dans le réel, mais dont la « *surenchère métaphorique, voire fantastique*[1020] » relève du style individuel. Ainsi, les personnages historiques peuvent faire illusion et passer du réel à la fiction, par des procédés, tantôt euphémiques, tantôt hyperboliques. Les auteurs opèrent un « modelage » de leurs traits de caractère avec le souci de les immortaliser.

Lamko n'évoque pas le nom de Mukandori mais pour pérenniser la mémoire de ce personnage, il en fait une reine violée atrocement assassinée. Celle-ci est métamorphosée en

[1020].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 146.

une phalène à laquelle il accorde le statut de narrateur[1021]. La reine – qui n'est d'ailleurs pas nommée comme les autres personnages – décide la transmutation (étrange et irréelle) suite à la colère qu'elle justifie :

> *J'ai surgi du néant de fantôme et d'une dépouille de femme anonyme au milieu d'autres cadavres amoncelés dans une église-musée-site du génocide. Avant le chaos, l'univers entier me connut et m'adula. J'avais vécu dans la chair d'une authentique reine : « Celle du milieu des vies. »* (PC, pp. 13-14)

D'abord, elle se plaint d'avoir été honteusement torturée par un homme d'église, le garant de l'éthique et du respect à l'égard du sacré. En violant la reine, l'acte du prêtre est marqué par ce que Jacques Sémelin appelle à propos de la littérature de Sade, « *la volonté de briser tous les interdits, de faire sauter toutes les barrières sexuelles et générationnelles*[1022] ». Elle est ensuite révoltée de voir son corps exposé parmi d'autres cadavres anonymes, alors qu'elle mérite des hommages dignes de son rang :

> *La seule chose que je demandais, et qui était loin d'être la lune à embrasser, c'était la paix, une toute petite paix ! Qu'à défaut de m'inhumer, l'on me cédât une minuscule parcelle de silence, un petit territoire de quiétude, à moi toute seule, à l'abri de cet intempestif défilé de zigotos ! Mais personne ne voulait me laisser la carcasse tranquille !* (PC, p. 21)

Les doléances de la reine expriment ouvertement le but poursuivi par Lamko, à savoir, l'« inhumation symbolique », souhaitée et commentée par le personnage lui-même. Pour Catherine Coquio, il s'agit d'une technique scripturale qui consiste en un renversement des rôles, c'est-à-dire lorsque la victime revendique le droit à la parole :

> *Le renversement du « tourisme de l'horreur » en « distanciation » ironique, par la métamorphose de la victime en narratrice, la « phalène qui se rit de sa condition » ; l' « élévation au-dessus du physique » par le « rire » ou le « dépassement » de l'horreur, à la fois haine du tueur, silence de la victime, « colère » de l'auteur et « dégoût » du lecteur ; l' « antiphrase » ou retournement du génocide en « épopée des victimes ».*[1023]

[1021].À propos de la narration adoptée par Lamko pour son récit, Catherine Coquio nous fait ce commentaire intéressant : La narration suit une double trame allégorique autour de deux personnes réelles transformées en symboles : les deux courses solitaires d'un héros de la rébellion et d'un fantôme féminin quittant son cadavre. Le premier est Frédéric Rwigema, « Fred. R », héros de la rébellion FPR tué lors de l'offensive de 1990. Son errance, qui donne lieu à un leitmotiv rythmant le texte en son mode mineur (« Fred R. court… »), le mue en silhouette fébrile incarnant un fragile principe de liberté. La seconde, qui orchestre la narration sur le mode majeur, est l'âme d'une femme morte, qui fut violée par un prêtre lors du génocide, et retrouvée dans un des lieux devenus sites ; fatiguée de son propre cadavre voué aux voyeurismes, elle « choisit » de s'incarner dans une « phalène » pour survoler la terre rwandaise, afin, dit-elle, d' « user de tous mes pouvoirs de fantôme pour secouer tout le monde ! »

[1022].SÉMELIN, J., *Op. cit.*, 2006, p. 360.

[1023].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 146.

La victime refuse de se taire ou de se laisser faire. C'est là que Lamko rejoint un des principes d'écriture de Robert Antelme, celui du renversement éthique entre bourreau et victime, notamment en mettant en valeur « *l'épopée des victimes.* » C'est en ce sens qu'il a réservé une bonne dizaine de pages à la résistance des Abasesero (PC, pp.115-125).

Le roman de Lamko, partagé entre foi libertaire et fidélité au réel des témoins, est donné comme le fruit de contradictions violentes, entre essai et fable, entre un imaginaire qui engage un « *dialogue avec les morts* » et la « *profanation* » obligée de leur silence[1024]. Par ailleurs, Lamko brouille les repères du lecteur en reprenant deux figures en une seule : l'image de la femme « *mutilée* », « *un pieu dans le sexe* », celle décrite par les autres romanciers comme la victime de Nyamata, il précise un peu plus loin dans son texte que ce corps se trouvé à Murambi (PC, p. 140), avant la « *métamorphose pour passer de l'invisible au visible, du corps aphysique à l'incarné.* » (p. 29) Lamko crée ainsi la confusion autour de ce personnage, qui, « *depuis l'instant du viol et de la mort, il y a cinq ans* », sillonne tout le pays, observe les « *basungu scribouillards* », les yeux fixés sur le corps de la femme-squelette :

> *(Evidemment, le cadavre que j'appelle affectueusement « ma carcasse » n'était plus tout à fait moi. Je ne vivais déjà plus à l'intérieur de la dépouille saupoudrée de talc. Je l'avais quittée depuis des centaines de lunes quoique je continuais de l'habiter lorsque je le voulais. Et comme je détestais loger dans les lieux où la vie était étouffée, j'investissais tous les espaces qui m'offraient un peu de fantaisie et de liberté : les corps d'animaux, d'oiseaux, de reptiles et d'insectes, la brise, la pluie…)* (PC, p. 29).

On pourrait remarquer que Lamko est le seul à avoir fait allusion à la reine violée et assassinée. S'agirait-il de la princesse Rosalie qui vivait à Butare au moment du génocide, ville dans laquelle l'auteur a vécu pendant quelques années juste après le séjour d'écriture organisé par Fest'Africa ? Il a dû certainement recueillir plus d'informations sur le génocide par rapport à d'autres écrivains qui n'avaient que deux mois pour parcourir tout le pays. De toute façon, à travers le personnage de la reine capable de se réincarner en tout et partout, Lamko laisse le soin au lecteur de lire ou découvrir l'image de Mukandori. Catherine Coquio note que dans *La Phalène des collines*, « *la fiction poétique est allée puiser au plus profond de la déshumanisation, dans le cadavre séché d'une femme en tout point détruite.*[1025] »

[1024].*Ibidem.*, p. 147.
[1025].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 150.

Si Lamko mêle histoire et fiction pour parler de la femme martyre, les autres écrivains tiennent en tout cas à la représenter avec le plus de réalisme possible. Diop nous rappelle les circonstances dans lesquelles ils l'ont « rencontrée » à Nyamata :

> *En vérité, le cas de Theresa Mukandori revient dans tous les romans ; au fond cela donne le sens profond de cette démarche. Etonnamment, pour chacun de nous, c'est inconscient.* […] *On nous a parlé de son frère qui voulait qu'on l'ensevelisse normalement, mais le gouvernement a supplié de comprendre la nécessité de montrer tout cela. Et quand on nous a dit qu'elle s'appelait Theresa Mukandori, j'ai vu tout le monde prendre note. Au fond, cela voulait dire, et l'on s'adressait un peu aux tueurs : « vous vouliez la tuer, mais nous, nous allons la faire revivre. »*[1026]

Diop va alors « imaginer » l'histoire de Mukandori, jeune femme amie à Jessica qui nous la présente un peu évasivement vers la fin de la première partie intitulée « La peur et la colère » :

> *Dans sa ville natale de Nyamata où mon amie Theresa Mukandori est à la recherche d'un refuge, nous trouvons le moyen de papoter comme deux bonnes femmes. Elle me demande soudain, en s'arrêtant :*
> *- Tu crois vraiment qu'ils vont faire cela ?*
> *J'ai appris à mentir.*
> *- C'est impossible, Theresa. Ils cherchent surtout à faire peur. Ca va se calmer dans quelques jours.*
> *L'idée qu'elle peut désormais être tuée à n'importe quel moment par n'importe qui lui paraît extrêmement bizarre.*
> *Moi, je mène une double vie. Il y a des choses dont je ne peux parler à personne. Pas même à Theresa.* (MLO, p. 37)

Jessica parle de Theresa comme d'une femme ordinaire qui a peur certes de la mort aux aguets. Ingénue, elle est incapable d'imaginer le pire et garde espoir que la situation ne tardera pas à se calmer. Malgré l'assurance trompeuse de Jessica, Theresa décide de rejoindre les autres personnes en détresse dans l'enceinte de la paroisse de Nyamata où les meurtriers craindraient, se dit-elle, de commettre le forfait sous le regard de Dieu :

> *Nous sommes aux environs de la paroisse de Nyamata, tout près des logements de ces pères salésiens que l'on dit originaires du Brésil. Derrière l'épais rideau d'eucalyptus et d'acacias, nous pouvons voir les gens se précipiter par centaines dans l'église.*
> *- Je vais y aller, dit Theresa, tu ferais mieux de venir avec moi, Jessica.*
> *Je pense exactement le contraire. Les combattants avec qui je suis entrée dans Kigali ont appris qu'on encouragerait les futures victimes à se réfugier dans les églises pour les y exterminer. Mais, moi, je n'ai rien d'autre à proposer à Theresa.*
> *- Bonne chance, dis-je en évitant de la regarder.*
> *Nous devions aller au mariage de Lucienne le samedi suivant, et elle a d'épaisses et magnifiques tresses sur la tête.*

[1026].Boubacar Borir Diop, Entretien avec N. Bénard, publié dans www.aircrige.org, cité par *Ibidem.*, p. 149.

> *- Jessie, ils ne pourront jamais faire ça sachant que Dieu les voit.*
> *- Je la serre contre moi sans répondre.* (MLO, p. 40)

Si elle avait eu autre chose à lui proposer, Jessica aurait suggéré sans aucun doute à Theresa de se réfugier ailleurs que dans cette église, mais voilà, elle se réalise que cet ailleurs n'est plus ; les assaillants se trouvent un peu partout, Jessica, elle-même, doit voyager en clandestinité sous une fausse carte d'identité. En serrant son amie contre elle, sans mot dire, Jessica a le pressentiment de ne plus la revoir vivante.

Le personnage de Theresa réapparaît dans la seconde partie, « Le retour de Cornelius ». Ce retour au pays après de nombreuses années d'absence correspond en fait au voyage de Diop qui débarque pour la première fois au Rwanda. La visite de Nyamata par Cornelius en compagnie de Jessica n'est rien d'autres que la visite guidée de Diop à Nyamata. Parfois, il arrive que le lecteur s'interroge s'il n'est pas interpellé par l'un que par l'autre :

> *- Qui était cette jeune femme ? fit Cornelius en se tournant vers le gardien.*
> *- Elle s'appelait Theresa. Theresa Mukandori. Nous la connaissons tous très bien, répondit le gardien.*
> *La jeune femme avait la tête repoussée en arrière et le hurlement que lui avait arraché la douleur s'était figé sur son visage encore grimaçant. Ses magnifiques tresses étaient en désordre et ses jambes largement écartées. Un pieu – en bois ou en fer, Cornelius ne savait pas, il était trop choqué pour s'en soucier – était resté enfoncé dans son vagin.*
> *Tout ce qu'il pouvait faire, c'était de secouer nerveusement la tête. Il se souvint des propos d'un célèbre intellectuel afro-américain après son passage à Nyamata. Complètement traumatisé, il avait déclaré à une télévision : « Voilà, je me suis trompé toute ma vie. Après ce que j'ai vu au Rwanda, je pense que les nègres sont effectivement des sauvages. Je reconnais mon erreur. Je n'ai plus envie de me battre pour rien du tout. » Cornelius avait été très indigné en voyant ce monsieur pérorer avec un tel cynisme. Mais, à présent, il comprenait au moins pourquoi il avait perdu la tête.* (MLO, p. 96)

Comme si Diop se faisait passer pour le célèbre intellectuel afro-américain qui avait longtemps tenu un discours contraire, il se secoue nerveusement la tête, sans doute parce qu'il se souvient des erreurs d'appréciation prises auparavant dans *Le Cavalier et son ombre*.

Entre-temps, Jessica qui a accompagné Cornelius au site de Nyamata, face au corps momifié de Theresa, se rappelle la toute dernière phrase qu'elle lui a dite : « *Jessie, ils ne pourront jamais faire ça en sachant que Dieu les voit.* » Jessica la revoit ainsi, quatre années plus tard. Elle se réalise que, si elle pouvait encore entendre sa voix, elle lui dirait : « *Ces jours-là, Theresa, Dieu regardait ailleurs.* »

Dans *L'Aîné des orphelins*, un enfant dont rien n'émeut plus, évoque le drame de Mukandori en une phrase détournée, un peu à la manière de Birahima dans *Allah n'est pas*

obligé parlant de la petite fille mutilée par les fractions armées. Faustin semble vouloir accuser la fatalité : « […]*, tout était de ma faute ! Tant qu'à faire, c'est moi qui avais déplacé le rocher de la Kagera, foutu un pieu dans le vagin de cette dame Mukandori (dont l'image de la momie empalée a fait le tour du monde), excité les démons et déchaîné les éléments !* » (AO, p. 72) On a l'impression que Monénembo fait allusion à cette femme comme s'il s'agissait d'un simple fait divers.

Quant à Monique Ilboudo, elle emboîte le pas de Diop sur deux aspects. Tout d'abord, les deux auteurs choisissent les personnages féminins pour raconter le malheur d'une autre femme. Pour Jessica, c'est une « *amie* », tandis que pour Murekatete, c'est sa « *sœur bien aimée.* » Les rapports supposés familiaux ou amicaux et surtout la compassion des deux femmes à l'égard de Mukandori contrastent étrangement avec l'attitude des auteurs respectifs. Ils délèguent en effet les personnages qui sont censés connaître la victime avant sa mort, mais à travers leurs textes, on se rend compte qu'ils découvrent les faits – les horreurs – en même temps que leurs personnages. Dans le passage suivant, il n'est pas aussi aisé de distinguer le narrateur intradiégétique et l'auteur qui visite pour la première fois Nyamata :

> *Je suis donc allée à Nyamata, « le lieu du lait ». Nyamata, la blanche. Le blanc, couleur de lait, couleur d'ossements aussi.* […] *Nyamata, terre de lait où ne coulent plus que du sang et des larmes. Sang des martyrs, larmes des exilés de l'intérieur, ceux qui ont miraculeusement réchappé de l'hécatombe. Je suis allée à Nyamata. Je suis allé au bout de l'horreur. J'ai visité son église, vaste sépulcre blanchi, de dizaines de milliers d'ossements, soigneusement conservés. Spectacle indécent. Spectacle indigne de mon humanité offensée. J'ai rencontré Mukandori, ma sœur bien aimée. Ligotée, violée, meurtrie. Mukandori sortie de la fosse d'aisance, statufiée dans sa posture de prière, de vaine supplication. Quatre ans après sa mort, j'ai entendu ses cris de détresse, ses râles. « Pitié ! », implorait-elle. Comment ont-ils pu ? Ce pieu dans sa féminité endolorie, dans sa féminité bafouée ! Comment ont-ils osé ? Je l'ai vue exposée, sa pudeur violée. Pauvre Mukandori privée de sépulture, pour témoigner.*[1027]

Il est d'emblée intéressant de souligner la redondance des éléments en rapport avec la vie (le lait) et la sainteté (la blancheur). Ils traduisent la métaphore de la maternité bafouée. Le viol de Mukandori dans une église est en quelque sorte un acte blasphématoire qui porte atteinte à l'immaculée. L'insistance répétitive de la blancheur, c'est-à-dire de ce qui est sans tache, connote l'image symboliquement religieuse du viol, non seulement d'une créature divine, mais aussi de la « maison de Dieu ». Il y a lieu également de faire un rapprochement ou plutôt un amalgame, au sujet de la révolte intérieure qui anime successivement les tandems Jessica – Cornelius, Murekatete – Venant et Diop – Ilboudo. Les deux premiers couples représentent

[1027].ILBOUDO, M., *Op. cit.*, pp. 64-65.

les personnages lors de la visite du site mémorial. Les sentiments de frisson et de compassion qu'ils éprouvent à l'endroit de Mukandori sont presque les mêmes et ne diffèrent en rien de ceux qu'expriment les auteurs.

Le second aspect concerne le frère rescapé de Mukandori. Diop et Ilboudo mentionnent dans leurs textes respectifs que celui-ci avait souhaité l'inhumer mais on l'a persuadé de la laisser intacte pour témoigner de l'horreur :

> *Dusabé, en frère aimant, voulait lui offrir une demeure plus discrète après tant d'humiliations. Une jolie petite tombe à l'ombre des avocatiers qui bordent sa maison. On le persuada de n'en rien faire. Mukandori devait rester dans sa vitrine, pour témoigner.*[1028]

Si Ilboudo a tenu à citer le nom de Dusabé, Diop, quant à lui, le préfère anonyme – ou peut-être n'a pas bien retenu ce nom ! – mais la raison avancée est exactement la même :

> *Le frère de Theresa est un des rescapés de Nyamata, dit encore le gardien. Il voulait une sépulture décente pour sa sœur, mais les autorités l'ont supplié de laisser le corps tel quel, pour que tout le monde puisse le voir.* (MLO, p. 97)

Les deux extraits racontent le même message comme si les auteurs respectifs reprenaient le passage des notes prises lors de la visite des sites. Pour s'y rendre, les écrivains partaient tous en même temps et, au fur et à mesure des explications du gardien du site, ils prenaient des notes.

Enfin, un autre écrivain à avoir parlé du corps martyrisé de Mukandori est Véronique Tadjo. Pour présenter cette femme, Tadjo choisit un style télégraphique, voire même journalistique, comme si elle avait à faire un reportage. Dès les premières pages de son texte, elle se démarque des autres auteurs par un ton sec qui n'a pas besoin de puiser l'imaginaire :

> *La femme ligotée.*
> *Mukandori. Vingt-cinq ans. Exhumée en 1997.*
> *Lieu d'habitation : Nyamata centre.*
> *Mariée.*
> *Enfant ?*
> *On lui a ligoté les poignets, on les a attachés à ses chevilles. Elle a les jambes largement écartées. Son corps est penché sur le côté. On dirait un énorme fœtus fossilisé. Elle a été déposée sur une couverture souillée, devant des crânes bien rangés et des ossements éparpillés sur une natte.*
> *Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin. Elle est morte d'un coup de machette à la nuque. On peut voir l'entaille que l'impact a laissée. Elle porte encore une couverture sur les épaules mais le tissu est maintenant incrusté dans la peau.*

[1028] *Ibidem.*, p. 65.

> *Elle est là pour l'exemple, exhumée de la fosse où elle était tombée avec les autres corps. Exposée pour que personne n'oublie. Une momie du génocide. Des bouts de cheveux sont encore collés sur son crâne.*[1029]

La description, avec force détails, de « *la femme ligotée* » abasourdit le lecteur qui a l'impression d'avoir sous les yeux l'image des faits dans toute leur brutalité. L'originalité de Tadjo réside dans le fait qu'elle délivre l'état civil de Mukandori sous la forme d'une « *fiche signalétique personnalisée*[1030] ». Elle n'a pas besoin de la présenter autrement, d'autant plus que cette « *image* […] *a fait le tour du monde.* » (AO, p. 72) C'est ce que justifie d'ailleurs l'emploi de l'article défini « *la* » qui introduit un nom dont les interlocuteurs sont au courant. Les participes passés « *ligotée* » et « *violée* » sont systématiquement repris par tous les auteurs.

Le degré d'atrocité subie par Mukandori nous fait penser aux personnages féminins de Sade, notamment à Justine dans *Justine ou les malheurs de la vertu*. C'est un roman qui, selon Jacques Sémelin, étale l'apologie de la destruction de l'Autre : « *C'est un livre sur la violence à l'état pur, pourrait-on dire, une violence totale qui s'abat sur celui ou celle qui a pris le parti de la vertu, incarnée par le personnage de Justine, figure emblématique de la victime, toujours humiliée et perdante.*[1031] » Bien entendu, Sémelin adopte ici une lecture strictement morale et factuelle de l'écrivain, d'autant plus le sadisme s'étend aussi aux hommes. Cependant, humilier, mutiler le corps d'une femme sans défense, la faire souffrir au point, parfois, de l'abattre à coups de machette, est un signe d'une violence extrême, celle que Catherine Coquio qualifie de « *barbarie archaïque du massacre*[1032] ».

Les figures de femmes martyrisées décrites dans les différents textes ne sont pas que rwandaises. Presque tous les auteurs, sauf Lamko, reviennent sur le personnage de Tonia Locatelli. Ils précisent sa nationalité italienne, les raisons de sa présence au Rwanda mais aussi les circonstances dans lesquelles elle est morte, deux ans[1033] avant l'accomplissement d'un « *holocauste noir*[1034] ». Diop lui réserve un tout petit paragraphe :

> *Cette tombe, à côté, est celle d'une religieuse italienne. Elle s'appelle Antonia Locatelli. Quand elle a vu, deux ans avant le génocide, qu'on allait faire des choses pas bien, elle a dit sur une radio étrangère : ce qu'ils sont en train de faire*

[1029].TADJO, V., *Op. cit.*, pp. 21-22.
[1030].BREZAULT, E., *Les Nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone…*, *Op. cit.*, p. 193.
[1031].SEMELIN, J., *Op. cit.*, 2006, p. 359.
[1032].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 65.
[1033].La mort de cette religieuse en le 9 mars 1992 a été commentée dans certains articles de presse et par les chercheurs spécialistes de l'Afrique des Grands Lacs, entre autres, Colette Braeckman, *Rwanda : Histoire d'un génocide*, Paris, Fayard, 1994.
[1034].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 65.

> *contre les Tutsi du Rwanda n'est pas bien, il ne faut pas rester les bras croisés. Après quoi, des hommes sont allés la tuer dans sa maison.* (MLO, p. 98)

Trois détails importants sur ce personnage sont pris en considération par les autres écrivains : l'inscription de la mort de Locatelli dans un contexte spatio-temporel précis, la cause de son assassinat et l'identification qui varie quelquefois (Antonia, Antonina ou Tonia (le plus employé). Par contre, Monénembo fait d'elle un personnage de fiction récurrent sous le surnom de « l'Italienne ». Une fois seulement, le romancier écrit le nom complet de cette femme : « *... cette Tonia Locatelli qui s'est fait découper il y a deux ans presque en direct sur les ondes des radios internationales.* » (AO, p. 69) Lorsqu'il parle pour la première fois de ce personnage, Monénembo, à travers le sorcier Funga, place cette mort sous le signe d'un mauvais présage :

> *Ce n'est pas un signe, ça, hum ? Ensuite, l'italienne qui se fait tuer devant sa propre maison. Tout le monde savait qu'elle allait mourir, personne n'a rien fait. Elle savait ce qui allait se passer. Elle avait appelé au secours sur la radio des Français, sur la radio des Américains, sur la radio des Hollandais, personne n'a rien fait. Un beau jour, les chiens sont venus, armés de machettes et de gourdins.* […] *Ils l'ont tailladée de partout et ils l'ont abandonnée sur les graviers où elle s'est vidée de son sang sans que personne ne bouge. C'est pas un signe ça aussi, non ?* (AO, p. 18)

Cette martyre a été sauvagement tuée par les bourreaux comparés à des chiens armés de machettes. L'alerte lancée à la communauté internationale n'a même pas été entendue. Celle-ci ne l'a pas non plus secourue. Toutefois, c'est apparemment sur l'aspect du sens de la bonté, du soutien et de la protection des personnes en danger de mort que les deux femmes, Ilboudo et Tadjo semblent mettre l'accent. La première explique, à travers la voix de sa narratrice Murekatete, qu'elle découvre par hasard la tombe de Tonia Locatelli. Après le petit moment de méditation passé devant la momie de Mukandori, et surtout après les explications du guide, elle est allée chercher Venant qu'elle espérait rejoindre parmi les autres visiteurs :

> *Pensant qu'il était descendu avec les autres visiteurs, j'avais fait le tour de l'église du côté de la tombe de Tonia Locatelli, une âme charitable morte pour avoir osé s'opposer à l'incendie des maisons de Tutsi à et à leur exécution. Cela s'était passé en mars 1992, deux ans exactement avant le déclenchement de la solution finale.*[1035]

L'allusion à la *Solution finale* n'est pas ici gratuite car le texte de Monique Ilboudo est émaillé d'échos intertextuels, essentiellement des références à la Shoah. Quant à Véronique

[1035].ILBOUDO, M., *Op. cit.*, p. 65.

Tadjo, dans son « reportage » de quelques lignes sur la mort de Locatelli, elle commence par reprendre les mots de l'épitaphe :

> *Morte le 09.03.1992. RIP. (Repose en Paix.)*
> *C'était une infirmière italienne. Déjà en 1992, quand les premiers massacres des Tutsis ont commencé, elle a protesté auprès des autorités. Devant l'indifférence, elle a lancé des accusations sur une radio étrangère : « Il faut sauver ces gens-là, il faut les protéger. C'est le gouvernement lui-même qui fait ça ! »*
> *Deux jours après, elle était assassinée par des militaires sur le seuil de sa maison.*[1036]

Le souci de Tadjo n'est pas assurément celui de faire de la « littérature ». Son discours dépouillé de fioritures emploie des mots crus comme si la réalité des faits l'imposait. Ainsi, certaines précisions viennent parfois contredire le propos d'autres auteurs. Alors que Diop parle « des hommes » et Monénenmbo « des chiens armés de machettes et de gourdins », Tadjo révèle les assassins étaient des militaires. Tadjo est la seule à nous préciser également la profession de Locatelli : une infirmière.

Une autre figure féminine – une religieuse aussi – qui a sacrifié sa vie en voulant sauver celle des personnes pourchassées, est évoquée par Diop dans un récit de trois pages (141-143) raconté par Jessica dont voici le début :

> *Je suis bouleversée. Des jours comme ceux que nous vivons enfantent aussi des être sublimes. On vient de m'informer des circonstances de la mort de Félicité Niyitegeka, une religieuse hutu de Gisenyi. Une femme indomptable. Elle a dit : « Ils peuvent raconter ce qu'ils veulent, mais moi je ne tuerai personne et je ferai tout ce que je peux pour sauver des vies humaines. » Elle aidait les Tutsi pourchassés par les assassins à passer la frontière du Zaïre. Son frère, qui est colonel de l'armée régulière à Ruhengeri, lui a secrètement fait parvenir une lettre : « Je t'en conjure, Félicité, il faut arrêter ce que tu es en train de faire. Les Interahamwe sont au courant de tes activités, ils vont venir chez toi. » Félicité Niyitegeka a répondu : « Qu'ils viennent. Je continuerai à sauver des vies humaines. » Les Interahamwe sont alors allés la trouver à Gisenyi. Quarante-trois Tutsi étaient là qu'elle s'apprêtait à faire passer pendant la nuit de l'autre côté de la frontière.* (MLO, p. 141)

La suite du récit est ponctuée de discussions entre la religieuse et les bourreaux résolus à ne rien entendre de la raison et pis encore de la foi. Après l'exécution de toutes les victimes, elle leur dit qu'elle veut suivre ses protégés :

> *- Nous allons les tuer, a déclaré le chef des Interahamwe.*
> *- Je veux mourir avec eux.*
> *- Nous ne te ferons pas cela. Ton frère est des nôtres. Il nous a suppliés de t'épargner.*
> *Elle a répété :*

[1036].TADJO, V., *Op. cit.*, p. 27.

> *- Je veux mourir avec eux.*
> *- Nous allons te laisser le temps de réfléchir. Tu verras que nous ne sommes pas là pour nous amuser.*
> *Sous les yeux de Félicité Niyitegeka, ils ont alors débité à la machette, lentement, en leur infligeant toutes sortes de tortures, chacun des quarante-trois réfugiés.*
> *Puis ils l'ont interrogée de nouveau :*
> *- Veux-tu toujours les suivre là où ils sont ?*
> *- Oui, a-t-elle répondu simplement.*
> *- Alors prie pour mon âme, a dit le milicien Interahamwe à Félicité Niyitegeka. Et il l'a abattue d'un coup de pistolet en plein cœur.* (MLO, pp. 141-142)

Il est vrai, comme on peut le lire dans le récit, le narrateur a eu un entretien avec son informateur (qui a beaucoup insisté sur le fait que tout ce qu'il a relaté est authentique). Mais il est tout à fait curieux de remarquer des similitudes entre le texte de Diop et celui de l'historien politologue Gérard Prunier. Ce ne serait pas en tout cas une erreur d'affirmer que Diop s'est largement inspiré de ce passage :

> *Quelques-uns, au-delà du courage, touchent à quelque chose de l'ordre de la sainteté : une laïque, catholique hutu, Félicité Niyitegeka, à Gisenyi, aide systématiquement les gens pourchassés à traverser la frontière. Son frère, un colonel de l'armée, lui écrit pour lui dire que la milice est au courant de ses activités, mais elle refuse d'y mettre un terme. Lorsque la milice se présente finalement chez elle, 30 réfugiés sont hébergés dans sa maison. Les* Interahamwe *lui disent qu'elle sera épargnée mais que ceux qu'elle protège vont être tués. Elle répond qu'ils resteront tous ensemble, dans la vie comme dans la mort. Pour la faire revenir sur sa décision, les miliciens tuent alors un à un les réfugiés sous ses yeux. A la fin du massacre, elle demande à être tuée. Le chef de la milice lui dit alors qu'elle va mourir et lui demande de prier pour son âme à lui, puis il l'abat.*[1037]

Ce récit est repris par Diop dans les moindres détails sauf évidemment le nombre des victimes qui est différent. L'exécution à la machette de ces personnes innocentes prouve à quel point les massacres orchestrés par les miliciens étaient cruels. Le point suivant analyse quelques cas de violences extrêmes et absurdes exercées par les bourreaux sur les humains mais aussi sur les animaux. Il relève également certaines représentations imagées de ces meurtriers.

3.3.3. Les Visages des « monstres »

Le choix de ce titre nous est dicté par la récurrence de l'expression dans la quasi-totalité des récits sur le génocide rwandais. Utilisé pour désigner les miliciens Interahamwe, et

[1037].PRUNIER, G., *Op. cit.*, p. 311. Prunier nous indique qu'elle tient cette information du document *Télécopie n°17* envoyée aux Pères Blancs de Bruxelles (9 juin 1994).

d'une manière générale, tous les bourreaux, le terme « monstre » connote la cruauté dont se passionnent les criminels. Assez souvent, les auteurs diabolisent et animalisent les assassins en faisant référence aux monstres mythologiques. Chez Abdourahman Waberi, par exemple, la « lycaonisation » des bourreaux devient une forme de discours métaphorique transformant les chiens errants en « *diables dépleupleurs* » :

> *Mamelles lourdes, en ordre de marche, des femelles se déplacent sans leur ancienne grâce de canidé. Chiens porteurs de maladies, avides écumeurs de forêts, voleurs de corps, disputant les os aux charognards. Meutes cheminant de carnages en carnage, de puits en puits, de marais en marais. Colonnes de chiens devenus fous qui obstruent la crête des collines dès le petit matin. Museau d'ombre et de sang. Gueules de faim. Coyotes, cerbères, lycaons, tous diables dépeupleurs de la même engeance.*[1038]

Cet extrait riche en images révélatrices ne laisse planer aucun doute chez le lecteur qui découvre, à travers la métaphore filée et la forte personnification des chiens métamorphosés en une bande de tueurs « *fous* », des « *meutes cheminant de carnage en carnages, ... de marais en marais.* » Ce passage nous fait penser directement à trois références : Daniel Delas, Madeleine Borgomano et Jean Hatzfeld.

Tout d'abord, il s'agit de l'article de Daniel Delas sur « Les chiens du génocide rwandais[1039] ». Lorsqu'il se pose cette question : « *Parle-t-il des hommes, parle-t-il des chiens ?*[1040] », on se souvient automatiquement de Madeleine Borgomano dans son livre, *Des Hommmes ou des bêtes ?*[1041] Celle-ci analyse le discours pertinent et permanent de Kourouma sur la fragilité des régimes politiques africains et leur pouvoir « sauvage ». Il s'avère important de rappeler la propension, dans les récits de violence, à une narration usant des métaphores animalières transformant les bourreaux en « *monstres* » ou en « *bêtes sauvages* ». La construction en images parallèles comparant des hommes assassins aux chiens « *voleurs de corps* » caractérise également cet extrait de *Une Saison de machettes* de Jean Hatzfeld qui fait parler un tueur nommé Alphonse Hitiyaremye. Celui-ci est étrangement surpris d'être traité de « *bête sauvage* » :

> *Des fauteurs racontent que nous étions transformés en bêtes sauvages. Qu'on était aveuglés par la férocité. Qu'on avait enfoui notre civilisation sous des branchages.* […] *Voilà une blague pour égarer la vérité. Je peux dire ceci : en dehors des marais, notre vie se présentait très ordinaire. On chantonnait sur le*

[1038].WABERI, A., *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000, p. 58.
[1039].DELAS, D., « Entre fiction et témoignage. Les chiens du génocide rwandais », *Notre Librairie*, n° 148, *Op. cit.*, pp. 44-49.
[1040].*Ibidem.*, p. 46.
[1041].BORGOMANO, M., *Des Hommes ou des bêtes ? Lecture de* En attendant le vote des bêtes sauvages *de Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2000.

> *sentier, on buvait des Primus ou de l'urwagwa, c'était au choix de l'abondance. On conservait notre bonne fortune, on savonnait nos salissures de sang dans la cuvette, on se réjouissait les narines devant les marmites. On se réjouissait de la nouvelle vie qui allait commencer en mâchonnant des cuisses de vache. On se chauffait la nuit sur nos épouses et on sermonnait les enfants turbulents. Même si on ne se contentait pas d'attendrissements comme auparavant, on était friands de bons sentiments.*
> *C'était des jours très ressemblants comme je vous l'ai dit. On endossait les vêtements des champs. On s'échangeait des racontars au cabaret, on pariait sur nos tués, on s'envoyait des blagues sur des filles coupées, on se chamaillait devant des bagatelles de grains. On aiguisait les outils sur les pierres ponceuses. On s'échangeait des tricheries, on rigolait des « merci » des chassés ; on dénombrait et on abritait nos biens.*
> *On multipliait toutes sortes d'occupations humaines sans anicroches, à condition de s'adonner aux tueries dans la journée, évidemment.*[1042]

Tel qu'on peut le lire dans ce passage, le quotidien des « *génocideurs* » était ponctué essentiellement d'activités aliénantes et dégradantes, et rarement d'actions humaines, notamment celles de s'occuper des leurs (sermonner les enfants turbulents).

Cet « *emploi du temps hors temps*[1043] » peut être comparé à celui des « *chiens du génocide* » dont parle Waberi, se limitant principalement une activité exprimée par le verbe qui, normalement s'emploie pour les humains : *disputer*. Par ailleurs, le lexique faisant allusion à un univers féminin (*mamelles lourdes*, *femelles*, *grâce* (démarche gracieuse)) laisse sous-entendre une autre image, celle de l'implication des femmes et des enfants dans le génocide rwandais. Bon nombre d'auteurs se sont penchés sur la question dont notamment Jacques Sémelin :

> *Aussi arrive-t-il que des femmes soient impliquées dans les massacres. Leur engagement dans les tueries, encore peu étudié, ne doit pourtant pas être exagéré. Celui-ci va probablement d'un soutien indirect massif à un passage à l'acte meurtrier exceptionnel*[1044]*. Soutien indirect quand les femmes hutu, solidaires des hommes, les encouragent à aller au « travail » dans les collines. Et une fois que ce « travail » est accompli, elles montent en colonnes pour piller les biens des victimes. Des femmes peuvent aussi se mêler au groupe de tueurs, soit pour assister passivement au massacre, soit pour y inciter. En d'autres cas, elles jouent le rôle d'« encadreuses » auprès des jeunes miliciens, allant même jusqu'à les encourager à violer les filles tutsi. Cette incitation, de la part de femmes, à commettre des violences sexuelles contre d'autres femmes semble incompréhensible.*[1045]

[1042].HATZFELD, J., *Une Saison de machettes, récits*, Paris, Le Seuil, 2003, pp. 295-296.
[1043].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 177.
[1044].L'un des premiers rapports sur ce sujet est celui de l'association African Rights, *Not so Innocent. When Women Become Killers*, Londres, African Rights, août 1995. (Note de Jacques Sémelin).
[1045].SÉMELIN, J., *Op. cit.*, 2006, p. 333.

La représentation des « *femelles* » aux « *mamelles lourdes* » - peut-être avec à leur côté les « chiots » - se déplaçant derrière les « *chiens porteurs de maladie* » est une manière d'insinuer la participation des femmes et des enfants qui élargissent les rangs des tueurs.

Comme des « *chiens devenus fous* », les bourreaux sont comparés à des « *chiens sauvages en quête de chair humaine, métamorphosés par cette figure rhétorique.*[1046] » L'usage littéraire de la métamorphose, souvent prisé par les auteurs, apparaît également dans la bande dessinée de Jean-Philippe Stassen intitulée *Déogratias*[1047]. Calqué sur le schéma du personnage Johnny Chien Méchant amoureux de celle qu'il appelle Lovelita, le récit de Déogratias (personnage éponyme) met en scène un adolescent hutu, domestique des prêtres (« *les Pères* ») et amoureux d'une jeune métisse tutsi. Pendant le génocide, il est menacé par ses compagnons, qui, le traitant d' « *espèce de chien !* », le contraignent de violer et de tuer la jeune fille. Obsédé par les crimes qu'il va commettre par la suite, Déogratias se transforme tout à coup en chien sous les yeux de la bande des jeunes assassins. Cette métaphore animalière de la métamorphose suggère toute la sauvagerie des « *scènes crues du génocide*[1048] » dont il a fait preuve et qui le met ainsi dans l'impossibilité de raconter, de « témoigner » des atrocités innommables.

Néanmoins, la métaphore des « *chiens porteurs de maladies* » ne dissimule-t-elle pas l'image des violeurs atteints de sida ? En effet, Véronique Bonnet[1049] affirme que « *les viols, généralement collectifs, étaient inscrits dans la propagande génocidaire : un discours de haine raciale concrètement réalisé par des actes d'une brutalité sans borne.* » Bonnet précise que la hantise du viol, auquel certaines femmes ont échappé, que d'autres ont subi, a créé à l'intérieur du champ testimonial, un des paradigmes d'une écriture du féminin dont les représentantes sont entre autres Yolande Mukagasana[1050], Esther Mujawayo[1051], Annick

---

[1046].BREZAULT, E., *Les Nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone*, *Op. cit.*, p. 283.
[1047].STASSEN, J.-P., *Déogratias*, Paris, Dupuis, 2000.
[1048].DELAS, D., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 148, p. 47.
[1049].BONNET, V., « La 'prise d'écriture' de Rwandaises rescapées du génocide », *Notre Librairie*, n° 157, *Op. cit.*, p. 77.
[1050].MUKAGASANA, Y., *La Mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997, *N'aie pas peur de savoir*, Paris, Laffont, 1999 (Les deux livres ont été coécrits avec Patrick May), *Les Blessures du silence*, Paris, Actes Sud, 2001.
[1051].MUJAWAYO, E., *SurVivantes. Rwanda. Dix ans après le génocide* (Avec Souäd Belhaddad comme co-auteur), Paris, éd. de l'Aube, 2004 (Suivi d'un entretien croisé avec Esther Mujawayo et Simone Weil).

Kayitesi[1052], Chantal Umutesi[1053] et Scholastique Mukansonga[1054]. Les viols collectifs ont souvent fait l'objet de ce que Jacques Chevrier appelle « *la profanation des vagins.*[1055] »

La diabolisation ou la « monstrualisation » des bourreaux, à travers les textes, s'inscrit dans le processus de rendre quelque peu justice aux victimes, en appelant « *les monstres par leur nom*[1056] », en refusant de leur serrer la main[1057] ou en les privant de tout droit de cité et de parole dans l'univers des humains, d'autant plus qu'ils s'y sont exclus le jour où ils ont sorti rageusement les griffes contre leurs semblables.

La comparaison ambivalente entre les hommes et les chiens faite par Waberi se précise dans le texte de Lamko. Il recourt, lui aussi, à la « mythologisation » du discours pour décrire les horreurs des miliciens qu'il compare à des chiens de l'enfer, les « *lycaons affamés* » :

> *Les* interahamwe *arrivaient par groupes, une horde de barbares assoiffés de trésors, hurlant, razziant hameaux et fermes telles des hordes de lycaons affamés, aboyant de rage, la langue pendante, les crocs acérés. Ils se glissaient par traîtrise entre les arbres, puis tout près des fermes se mettaient à découvert, brandissaient machettes, fusils et grenades, envahissaient les cases, mettaient en fuite les occupants ou les découpaient à la machette, puis s'emparaient du bétail, des vivres et autres richesses accumulées au prix de maintes privations. Et pour comble, ils mettaient le feu aux bâtisses avant de s'évanouir dans la fumée de leur félonie. Une métamorphose dont la diablerie ne pouvait que laisser pantois.* (PC, p. 118)

Cet extrait, situé dans les pages consacrées aux Abasesero, dépeint les miliciens hurlant et aboyant de rage, « *portant sur la tête des coiffures de feuilles d'arbres et d'herbes tressées* » (PC, p. 122), pour attaquer à la machette « *les amis d'hier, les voisins* », pour voler le bétail, les vivres et d'autres richesses.

De même, Monénembo ne trouve d'autre qualificatif que celui de « *chiens* » pour désigner les assassins de l'Italienne Locatelli (AO, p. 18). Chez Diop, les chiens et les gamins occupent le second rang sur le champ des massacres :

> *Une fois dehors, nous avons vu une meute de chiens rôder autour de Nyamata. Des bandes de gamins attendaient notre départ pour se précipiter dans l'église. Il y avait tant de cadavres qu'ils pouvaient toujours espérer glaner quelque chose,*

[1052].KAYITESI, A., *Nous existons encore*, Paris, Michel Lafon, 2004.
[1053].UMUTESI, C., *La Paix dans l'âme*, Paris, Kambla Ed., 2004.
[1054].MUKANSONGA, S., *Inyenzi ou les Cafards* (Postface de Boniface Mongo-Mboussa), Paris, Gallimard, 2006.
[1055].CHEVRIER, J., *Op. cit.*, 2006, p. 156.
[1056].*Africultures*, n° 30, *Op. cit.*, p. 15.
[1057]. Allusion faite au livre de Roméo Dallaire, *J'ai serré la main du diable. La faillite de l'humanité au Rwanda*, Libre Expression, 2003 (Édition originale anglaise : DALLAIRE, Roméo, *Shake hands with the devil*, Random House of Canada, 2003).

> *les petits. On m'a même dit qu'ils jouent au foot avec les crânes, mais je n'ai pas encore vu cela de mes propres yeux.* (MLO, p. 111)

La voix que Diop autorise à rendre compte de l'horreur est celle de l'un des bourreaux de Nyamata nommé Aloys Ndasingwa. Diop recourt à des parallèles lourds de sens, entre les meutes de chiens nécrophages et les bandes de gamins détrousseurs de cadavres[1058].

Par contre, un autre bourreau, le fameux docteur Karekezi, joue les cyniques en parlant de son chien Taasu. Il explique au colonel Perrin que son animal de compagnie n'a rien à voir avec « *ces chiens qui se sont gavés de chair humaine* » :

> *- Je vois que Taasu n'est pas devenu agressif, comme… comme les autres…*
> *- Vous voulez parlez de ses chiens qui se sont tant gavés de chair humaine pendant la guerre que maintenant ils attaquent les gens ?*
> *- C'est ce qu'on m'a raconté.*
> *- Non, a-t-il déclaré suavement, avec une légère grimace de dégoût, ce n'est pas le cas de cet animal. Seuls les chiens des quartiers populaires se nourrissaient des cadavres de Tutsi. Vous pensez bien, colonel Perrin, que mon Taasu ne mange pas de ce pain-là !*
> *Tout le charme un peu ambigu de la conversation venait de s'évanouir. J'ai dit durement en le regardant droit dans les yeux :*
> *- Vous jouez les cyniques parce que vous avez tout perdu.* (MLO, pp. 165-166)

Le « *massacreur en chef* », docteur Karekezi a effectivement tout perdu car ayant envoyé au supplice sa propre femme et ses enfants, il ne peut pas non plus quitter le pays avec son chien (que le colonel Perrin refuse de prendre à bord de son véhicule). Taasu est abandonné comme d'ailleurs tous les chiens qui avaient longtemps couru derrière les miliciens pour se nourrir des cadavres. Taasu serait-il ce gros chien dont parle Waberi et qui a été finalement adopté par une rescapée ?

Après le génocide, les chiens errants qui étaient devenus de plus en plus nombreux, délaissés pour la plupart par leurs maîtres en fuite, ont été systématiquement abattus parce qu'ils constituaient un danger pour la société. « Minuar », l'un de ceux qui ont survécu à la chasse aux chiens mangeurs de cadavres, a été adopté par une vieille femme réchappée des massacres génocidaires. Elle lui a donné ce nom en souvenir des soldats de la MINUAR[1059] qui n'ont rien fait pour sauver la vie des Tutsi pourchassés par les miliciens Hutu, alors qu'ils étaient bien armés. L'adoption de ce « *molosse anthropophage qui a fait le même travail que les interahamwes*[1060] » peut-elle se comprendre comme une aspiration à la tolérance, un élan vers le pardon ? « Minuar » est en quelque sorte la représentation du chien de l'enfer, lui-

[1058].DELAS, D., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 148, *Op. cit.*, p. 45.
[1059].Mission d'assistance des Nations Unies au Rwanda.

même étant la réincarnation du diable. À travers la voix de la vieille femme, Waberi voudrait-il prouver, une fois de plus, que « Minuar » n'est pas né diable ? Vise-t-il à démontrer que si le dressage d'un chien devenu sauvage est possible, la rééducation des assassins l'est aussi ?

Vu les atrocités insensées et inhumaines perpétrées par les miliciens, certains auteurs ne peuvent pas s'empêcher de s'interroger sur les profils des tueurs. Les assassins sont-ils des êtres étranges, ou s'agit-il des exécutants ordinaires ? En ce qui concerne la personnalité des tueurs, Bruno Bettelheim[1061] a mené des recherches, pendant plusieurs années, qui lui ont permis d'observer et d'étudier la conduite des gardiens SS. Alors que, jeune psychiatre, il était interné aux camps de Dachau puis de Buchenwald, il a constaté que les personnalités sadiques ou perverses sont une infime minorité par rapport au tout-venant des exécutants, qu'ils soient gardiens ou tueurs.

Ceux qui deviennent des tueurs de masse possèdent-ils un profil psychologique particulier qui serait de nature à expliquer leur passage à l'acte dans la violence[1062] ? Le psychiatre anglais Henry Dicks[1063] a exploré les histoires personnelles de divers nazis, dont Rudolf Hess, ancien commandant d'Auschwitz, pour interpréter leurs conduites fanatiques et violentes. Dicks était parvenu à identifier dans l'enfance des criminels nazis des tendances communes que le régime hitlérien leur avait permis de développer et satisfaire. Il y a lieu également d'évoquer les recherches du philosophe Theodor Adorno[1064] sur la personnalité autoritaire, qui serait à la base de tout pouvoir fasciste et totalitaire.

Jacques Sémelin note, enfin, qu'il est difficile d'identifier dans la petite enfance et l'éducation des individus, et même dans les traits de leurs personnalités, des prédispositions suffisamment probantes pour rendre compte de leur basculement ultérieur dans la violence de masse[1065]. La raison principale de cet échec, écrit-il, est simple : « *le meurtre de masse étant avant tout le produit d'un processus sociopolitique, il en résulte que n'importe quel type d'individu, quels que soient sa personnalité ou son statut social, peut s'y trouver impliqué.*[1066] » On ne peut non se douter que des personnalités particulièrement troubles et perverses sont capables de se hisser sur le devant de la scène, avec la complicité des pouvoirs qui les instrumentalisent. Jacques Sémelin cite l'exemple du Bosniaque Goran Jelisic, un

---

[1060].DELAS, D., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 148, *Op. cit.*, p. 47.
[1061].BETTELHEIM, B., *Le Cœur conscient*, Paris, Robert Laffont, 1972.
[1062].SEMELIN, J., *Op. cit.*, 2006, p. 330.
[1063].DICKS, H., *Les Meurtres collectifs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.
[1064].ADORNO, T., *The Authoritarian Personality*, New York, Norton, 1969.
[1065].SEMELIN, J., *Op. cit.*, 2006, p. 330.
[1066].*Ibidem.*

gardien serbe du camp de Luka qui relève probablement d'un tel cas pathologique[1067]. Ce sont sans doute les conditions d'impunité dans lesquelles sont placés de tels individus qui leur permettent de donner libre cours à leurs fantasmes meurtriers.

Qu'en est-il au Rwanda ? Qui sont ces hommes plus dangereux que les fauves sauvages[1068] ? Jean Hatzfeld[1069] écrit que le génocide est « *une entreprise inhumaine imaginée par les humains, trop folle et trop méthodique pour être comprise.* » Plus loin dans le livre, le rescapé Jean-Baptiste Munyankore nous offre cette réflexion à propos des horribles massacres. Ce sont « *des agissements surnaturels de gens bien naturels*[1070] » et les criminels « *sont un terrible mystère.*[1071] »

La définition donnée par Hatzfeld de ceux qu'on appelle communément « *les génocideurs* » corrobore en partie les recherches de Bruno Bettelheim selon lesquelles les criminels sont des « *gens bien naturels* », c'est-à-dire ordinaires. Le mystère est toutefois lié aux « *agissements surnaturels* » dont ils sont capables. Avant de voir ce qu'en disent les différentes fictions sur le génocide rwandais, écoutons cette réponse suffisamment détaillée de Gérard Prunier, à la question de savoir « *Qui sont les assassins ?* » :

> *Les miliciens sont la plupart du temps, mais pas toujours, recrutés parmi la classe défavorisée. Par l'esprit de camaraderie qui y règne, par les nombreux avantages matériels et même par une forme d'idéal politique, ces milices ont aussi séduit quelques jeunes gens des classes moyennes.* […] *Dans l'ensemble, la discipline est mauvaise, surtout parmi les nouveaux membres recrutés dans le feu de l'action. Les nouvelles recrues viennent souvent de la rue, et elles sont ivres la plupart du temps : les milices deviendront synonymes d'une sorte de banditisme armé, à mesure que s'effondrera la structure administrative, qui les a recrutées et soutenues.*[1072]

Gérard Prunier fait état de la situation globale de ceux qui se sont rendus tristement célèbres en semant le sinistre et la désolation dans le pays. L'indiscipline au sein des groupes de miliciens nouvellement recrutés contraste néanmoins avec « l'obéissance inconditionnelle » à l'autorité supérieure des autres membres anciens à partir desquels Prunier établit la similitude avec « *les racines traditionnelles prussiennes de l'Etat allemand et leur perversion finale sous*

[1067].Lors de sa comparution initiale au Tribunal pénal international de La Haye, le 26 janvier 1998, Goran Jelisic se présente à ses juges comme « l'Adolf serbe » ; ce qu'il disait déjà à ses prisonniers musulmans pour leur signifier qu'il allait bientôt les tuer. Selon un témoin, Jelisic aurait déclaré qu'avant de pouvoir boire son café, chaque matin, il fallait qu'il exécute de vingt à trente personnes. (Voir le compte rendu de son jugement sur le site internet du Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie : http://www.un.org/icty).

[1068]. Nous pensons notamment à la remarque d'Ahmadou Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* : « *Pendant les guerres tribales, les animaux traitent mieux les blessés que les hommes.* » (p. 100).

[1069].HATZFELD, J., *Ibidem.*, 2000, p. 9.

[1070].*Ibidem.*, p. 72.

[1071].*Ibidem.*, p. 73.

[1072].PRUNIER, G., *Op. cit.*, pp. 290-292.

la forme d'une obéissance disciplinée aux ordres nazis.[1073] » C'est essentiellement le monopole de violence légale organisée qui a caractérisé le régime hitlérien.

Les organisations de la jeunesse constituent, selon Sémelin, « *le principal vivier dans lequel les pouvoirs prélèvent ceux qui vont devenir leurs serviteurs dévoués.*[1074] » Si les jeunes miliciens Interahamwe étaient souvent recrutés parmi la classe défavorisée ou dans la rue, les organisations de la jeunesse hitlérienne recrutaient entre autres au sein des associations sportives. Il en est de même dans l'ex-Yougoslavie où le recrutement de jeunes combattants paramilitaires s'opérait parmi les groupes de supporters des équipes de football serbe et croate[1075].

Il est intéressant de souligner que les textes de fiction retrouvent les bourreaux dans presque toutes les couches de la population. L'administration est représentée, par exemple dans *Murambi le livre des ossements*, par docteur Joseph Karekezi. Parmi ceux qui sont recrutés dans la rue ou faisant partie de jeunes gens des classes moyennes, Diop choisit Faustin Gasana. Ce personnage sorti de nulle part affiche des comportements aberrants d'un parvenu ou d'un arriviste un peu trop fier d'avoir à ses côtés un chauffeur permanent, de participer à des réunions avec les préfets et les bourgmestres (MLO, p. 23). Bien entendu, il s'agit des réunions qui visent, comme le précise le bourreau témoin, la préparation des massacres de Tutsi.

Abdourahman Waberi qui se passionne de l'intertexte, multiplie les citations dans *Moisson de crânes*. Il cite tour à tour Aimé Césaire, Mia Couto, Wole Soyinka, Primo Levi et bien d'autres écrivains. Le choix de juxtaposer à sa vision des événements les citations riches en divers points de vue, lui permet non seulement de nourrir sa réflexion mais aussi de rendre partageable la douleur d'autrui :

> *C'est peut-être là la force de la poésie où on arrive à une espèce non pas d'universalité de la douleur, mais à une espèce de douleur partagée et à un rendu de cette douleur qui soit partageable.* […] *C'est peut-être Césaire qui a dit de la façon la plus simple ce que je cherchais, moi, à exprimer. En même temps, ce n'est pas très étonnant, outre la puissance du dire poétique, il a écrit, par exemple,* Une tempête *à la suite de la mort de Lumumba. C'est le dire poétique de Césaire qui peut s'appliquer, je ne sais pas, au génocide arménien comme au génocide cambodgien.*[1076]

Le propos d'Aimé Césaire auquel Waberi fait allusion dans cet entretien est la phrase suivante : « *Plus jamais on ne brodera une histoire à partir d'un 'il était une fois' naïf et*

[1073] *Ibidem.*, p. 293.
[1074] SEMELIN, J., *Op. cit.*, 2006, p. 331.
[1075] *Ibidem.*, p. 332.

arrogant.[1077] » Josias Semujanga qui s'est également penché sur la question de l'intertexte dans *Moisson de crânes*, pense que, dans une certaine mesure, « *la citation accréditive, qui relève, dans* Moisson de crânes*, de la figuration artistique, s'accompagne de la mise en contexte des événements concrets sur le génocide du Rwanda.*[1078] » Eloïse Brezault semble compléter ce point de vue en suggérant que les citations permettent à une œuvre de s'inscrire dans le patrimoine littéraire mondial : « *Au-delà de la donnée historique et factuelle qu'elles introduisent, les citations sont aussi un moyen de faire passer de la fiction – en s'inscrivant dans un patrimoine littéraire mondial – là où elle semble avoir perdu tous ses droits.*[1079] »

Ainsi, après avoir visité la prison de Rilima, plus précisément « le quartier des condamnés à mort » reconnus et jugés coupables de crimes génocidaires, Waberi estime que les mots de Primo Levi, tirés de *Si c'est un homme*, énoncent mieux ce qu'il pense de ces hommes. Il lui laisse le soin de conclure, par l'entremise d'une nouvelle citation qu'il tient à introduire par une référence à l'histoire :

> *Encore une fois, je me tourne vers le passé et les rescapés du génocide des Juifs pour tenter de trouver une explication ou ce qui en tiendrait lieu :*
>
> *« Les exécuteurs zélés d'ordres inhumains n'étaient pas bourreaux-nés – exceptions – des monstres, c'étaient des hommes quelconques* […]. *Ceux qui sont les plus dangereux ce sont les hommes ordinaires prêts à croire et à obéir sans discuter. »*
> *Primo Levi.*[1080]

La citation garde ici la possibilité de maintenir le texte dans le contexte plus général et dont les figures majeures qui reviennent constamment dans *Moisson de crânes* sont la Shoah et l'esclavage[1081].

Par ailleurs, rien ne semble prouver à Waberi que les « *condamnés à mort* » qu'il a vus sont des « *bourreaux-nés* » ou des « *monstres* ». Ce sont plutôt des « *hommes ordinaires* » transformés en exécuteurs inhumains. Et c'est là que le point de vue de Primo Levi et Waberi confirme la théorie de Theodor Adorno qui stipule que certains pouvoirs sont en mesure d'instrumentaliser n'importe quel type d'individu. Une fois entraîné dans le meurtre de masse, celui-ci devient très dangereux car il est capable de commettre des actes inimaginables. Les

---

[1076].*Africultures*, n° 34, Janvier 2001, p. 99 (Interview d'Abdourahman Waberi accordée à Eloïse Brezault).
[1077].WABERI, A., *Op. cit.*, p. 37.
[1078].SEMUJANGA, J., « *Murambi* et *Moisson de crânes* ou comment la fiction raconte un génocide », *Présence Francophone*, n° 67, 2006, pp. 93-114.
[1079].BREZAULT, E., *Op. cit.*, p. 232.
[1080].WABERI, A., *Op. cit.*, p. 88.
[1081].SEMUJANGA, J., *Op. cit.*, 2006, p. 109.

récits développent inlassablement les scènes de cruauté et transforment quelquefois les personnages, tantôt en fous furieux qui s'en prennent aux bêtes, tantôt en cannibales.

Pour le premier cas où il est question des assassins qui se livrent à une perversion pure, notamment en torturant les vaches de leurs voisins, les exemples de Diop et Monénembo déconcertent le lecteur. Avant de fuir le pays quand il était encore sur les bancs de l'école, Cornelius se souvient des scènes dans lesquelles « *les assaillants s'étaient contentés de faire peur : personne n'avait été assassiné au cours de l'attaque.* » (MLO, p. 58) Mais cet euphémisme de départ va très vite donner lieu à la description d'une dégénérescence patibulaire :

> *Avant de se retirer, les hommes armés avaient arrosé d'essence les six vaches de Siméon et jeté des tisons enflammés dans l'enclos. Puis, bien à l'abri dans leur camionnette, ils avaient regardé les bêtes tourner sur elles-mêmes comme de grosses boules de feu, se ruer sur tout ce qu'elles voyaient bouger, avec des beuglements bizarres, puis se laisser tomber, agiter leurs pattes de plus en plus faiblement et mourir dans un long râle.* (MLO, p. 58)

En brûlant à l'essence les vaches de Siméon, les criminels voulaient sans doute lui signifier que s'il ne prenait pas fuite, ils lui feraient subir le même sort que celui infligé à son bétail. Cet événement qui s'est produit en « *février 1973* » (MLO, p. 56) constituait en quelque sorte un signe avant-coureur de ce qui allait arriver en 1994.

Chez Monénembo, la scène décrit les massacres à Nyamata, au début du génocide. Les vaches sont tuées de la même façon que les personnes :

> […] *ce sont les Gisimana qui gisent au milieu de leurs bœufs. Tu sais, les vaches qui ont leur enclos à l'autre bout de mon champ ! Des gens sont sortis des fougères pour les découper dès que cette horrible détonation a eu lieu.* (AO, p. 152)

Cette description macabre qui met à nu la folie absurde des assassins à la chasse-poursuite des gens et des vaches est également signalée par Esther Mujawayo :

> *Les vaches* […]*, on leur coupait les pattes comme on coupait les pieds des gens… Pendant les événements, c'est toujours l'image que je garde : tu as le feu partout et les vaches qui bêlent, qui bêlent, tu as toujours les vaches qui bêlent dans la brousse, qui ont perdu leur maître et qui sont, elles aussi, poursuivies…*[1082]

Remarquons au passage la répétition du syntagme « *qui bèlent* » traduisant un aspect de l'oralité. Le témoin semble s'exprimer spontanément au fur et à mesure des réminiscences des événements. Le supplice insensé infligé aux vaches se lit à travers les beuglements prolongés.

[1082].MUJAWAYO, E., *Op. cit.*, 2004, p. 64.

Les assaillants sont parfois présentés comme des cannibales qui se nourrissent de certaines parties du corps de leurs victimes. Le narrateur de *L'Aîné des orphelins* s'imagine les conditions dans lesquelles ses parents seraient morts :

> *Dans des endroits où je n'avais jamais mis les pieds, je reconnaissais tout de suite la masure calcinée d'où l'on avait extrait mes parents ; la cour entourée d'hibiscus où on les avait éventrés ; la vieille brasserie de bois où l'on avait fait de la bière de banane avec leur sang ; le fourneau où l'on avait grillé leurs cœurs et leurs intestins avant de les assaisonner de piment pour le déjeuner des assaillants qui s'étaient montrés les plus braves.* (AO, p. 109)

Monénembo implique volontairement son personnage – auquel il fait mener une vie de camelot pour survivre – dans des scénarios invraisemblables « *pour mériter des billets de dollars mais surtout pour satisfaire la curiosité d'une certaine presse trop encline à se délecter du malheur des autres, et toujours si promptement présente comme le reconnaît Rodney lui-même sur toutes les terres de misères épouvantables, d'horreurs et de carnages.*[1083] » (AO, p. 78) Par cette séquence, Monénembo dénonce les manipulations des montages d'images des événements d'extrême gravité qui peuvent être vus à travers un prisme, orientés dans un sens pour satisfaire une certaine opinion[1084].

Toutefois, Monénembo n'avait pas besoin d'« inventer » des scénarios car les scènes vraisemblables d'une extrême cruauté sont innombrables. L'extrait du témoignage du rescapé Innocent Rwililiza nous montre à quel point la déshumanisation devient une des pratiques communes de tous les criminels génocidaires :

> *On ressemblait à des animaux, puisqu'on ne ressemblait plus aux humains qu'on était auparavant, et eux, ils avaient pris l'habitude de nous voir comme des animaux.* […] *En vérité, ce sont eux qui étaient devenus des animaux. Ils avaient enlevé l'humanité aux Tutsi pour les tuer plus à l'aise, mais ils étaient devenus pires que les animaux de la brousse, parce qu'ils ne savaient plus pourquoi ils tuaient et qu'ils le faisaient avec des manies. Un interahamwe, quand il attrapait une Tutsi enceinte, il commençait par lui percer le ventre à l'aide d'une lame. Même la hyène tachetée n'imagine pas ce genre de vice avec ses canines.*[1085]

La déshumanisation insoutenable qui passe par l'animalisation ou la chosification consiste à enlever toute forme d'humanité à la personne dont on veut supprimer la vie. Renier son semblable qu'on rejette pour pouvoir le « *tuer plus à l'aise* » et de la pire façon, un animal – si sauvage soit-il – « *n'imagine pas ce genre de vice avec ses canines.* »

[1083].BEDE, D., *Op. cit.* (*Cf.* le site www.refer.sn/ethiopiques/article.php3).
[1084].*Ibidem.*
[1085].HATZFELD, J., *Op. cit.*, 2000, p. 100.

Elie Wiesel[1086] nous apporte deux illustrations exceptionnelles sur la sauvagerie des SS et la déshumanisation vécues au quotidien par les déportés à Auschwitz. Dans le passage ci-après, Wiesel décrit la pendaison d'un enfant accusé de complicité de sabotage :

> *Un jour que nous revenions du travail, nous vîmes trois potences dressées sur la place d'appel, trois corbeaux noirs. Appel. Les SS autour de nous, les mitrailleuses braquées : la cérémonie traditionnelle. Trois condamnés enchaînés – et, parmi eux, le petit Pipel, l'ange aux yeux tristes.*
> *Les SS paraissaient plus préoccupés, plus inquiets que de coutume. Pendre un gosse devant des milliers de spectateurs n'était pas une petite affaire. Le chef du camp lut le verdict. Tous les yeux étaient fixés sur l'enfant. Il était livide, presque calme, se mordant les lèvres. L'ombre de la potence le recouvrait.*
> *Le Lagerkapo refusa cette fois de servir de bourreau. Trois SS le remplacèrent.*
> *Les trois condamnés montèrent ensemble sur leurs chaises. Les trois cous furent introduits en même temps dans les nœuds coulants.*
> *- Vive la liberté ! crièrent les deux adultes.*
> *Le petit, lui, se taisait.*
> *Sur un signe du chef de camp, les trois chaises basculèrent. Silence absolu dans tout le camp. A l'horizon, le soleil se couchait.*
> *- Découvrez-vous ! hurla le chef du camp.*
> *Sa voix était rauque. Quand à nous, nous pleurions.*
> *- Couvrez-vous !*
> *Puis commença le défilé. Les deux adultes ne vivaient plus. Leur langue pendait, grossie, bleutée. Mais la troisième corde n'était pas immobile : si léger, l'enfant vivait encore…*
> *Plus d'une demi-heure il resta ainsi, à lutter entre la vie et la mort, agonisant sous nos yeux. Et nous devions le regarder bien en face. Il était encore vivant lorsque je passai devant lui. Sa langue était encore rouge, ses yeux pas encore éteints.*[1087]

Ce texte, qui est également une illustration poignante pour le cas d'une « enfance sacrifiée », témoigne de l'inhumanité des SS auxquels le régime nazi a enlevé la sensibilité afin qu'ils puissent tuer sans pitié, sans aucun état d'âme. Rappelons que les *Sonderkommandos* étaient des unités (spéciales) de travail composées de prisonniers sélectionnés dès leur arrivée aux camps d'extermination afin de nettoyer les chambres à gaz, d'aider à leur fonctionnement,

---

[1086].Prix Nobel de la paix, Elie Wiesel a essentiellement écrit sur la déportation et l'expérience concentrationnaire. Il a quinze ans quand il est déporté à Birkenau, au printemps 1944. Sa mère et sa sœur sont conduites, dès leur arrivée, à la chambre à gaz. Son père et lui sont « sélectionnés » pour travailler à l'usine Buna. Devant l'avance de l'armée Rouge, ils seront évacués à Buchenwald, où son père meurt de dysenterie le 28 janvier 1945.
Il a évoqué sobrement son calvaire de jeune garçon déporté dans un livre préfacé par François Mauriac, *La Nuit*, Paris, Minuit, 1958 (les citations sont extraites de l'édition de 1988). Dans **ce** livre-témoignage, Elie Wiesel évoque la solidarité des déportés, mais aussi des SS et la déshumanisation provoquée par la déportation. (Voir RUBY, M., *Op. cit.*, p. 326).
[1087].WIESEL, E., *Op. cit.*, p. 103, cite par RUBY, M., *Op. cit.*, p. 327.

puis de prélever les dents en or sur les cadavres[1088] et de procéder à leur incinération dans les fours crématoires. Dans leur grande majorité ces hommes étaient juifs ; ils étaient isolés de tous les autres prisonniers en tant que *Geheimnisträger* (« porteurs de secret »)[1089]. Selon Primo Levi, « *c'étaient aux juifs de mettre les juifs dans les fours. Il fallait démontrer que les juifs, une sous-race, des sous-hommes, se pliaient à toutes les humiliations : aller jusqu'à se détruire eux-mêmes !*[1090] »

Le second exemple que nous donne Elie Wiesel illustre le phénomène de déshumanisation des victimes par l'entassement des personnes comme s'il s'agissait de marchandises et par la privation des besoins vitaux qui entraîne la mort. Il dépeint une scène qui s'est produite lors de l'évacuation du camp vers Buchenwald. Les déportés sont depuis dix jours amassés dans des wagons à bestiaux sans toit. Le convoi étant arrêté dans une petite gare, un ouvrier jette un morceau de pain dans le wagon où ils se trouvent :

> *Dans le wagon où le pain est tombé, une véritable bataille avait éclaté. On se jetait les uns sur les autres, se piétinait, se déchirant, se mordant. Des bêtes de proie déchaînées, la haine animale dans les yeux ; une vitalité extraordinaire les avait saisis, avait aiguisé leurs dents et leurs ongles.*
> *Un groupe d'ouvriers et de curieux s'était rassemblé le long du train. Ils n'avaient sans doute encore jamais vu un train avec un tel chargement. Bientôt, d'un peu partout, des morceaux de pain tombèrent dans les wagons. Les spectateurs contemplaient ces hommes squelettiques s'entre-tuant pour une bouchée.*
> *Un morceau tomba dans notre wagon. Je décidai de ne pas bouger. J'aperçus non loin de moi un vieillard qui se traînait à quatre pattes. Il venait de se dégager de la mêlée. Il porta une main à son cœur. Je crus d'abord qu'il avait reçu un coup dans la poitrine. Puis je compris : il avait sous sa veste un bout de pain. Avec une rapidité extraordinaire, il le retira, le porta à sa bouche. Ses yeux s'illuminèrent ; un sourire, pareil à une grimace, éclaira son visage mort. Et s'éteignit aussitôt. Une ombre venait de s'allonger près de lui. Et cette ombre se jeta sur lui. Assommé, ivre de coups, le vieillard criait :*
> *- Méir, mon petit Méir ! Tu ne me reconnais pas ? Je suis ton père… Tu me fais mal… Tu assassines ton père… J'ai du pain… pour toi aussi… pour toi aussi…*
> *Il s'écroula. Il tenait encore son poing refermé sur un petit morceau. Il voulut le porter à sa bouche. Mais l'autre se jeta sur lui et le lui retira. Le vieillard murmura encore quelque chose, poussa un râle et mourut, dans l'indifférence générale. Son fils le fouilla, prit le morceau et commença à le dévorer. Il ne put aller bien loin. Deux hommes l'avaient vu et se précipitèrent sur lui. D'autres se joignirent à eux. Lorsqu'ils se retirèrent, il y avait près de moi deux morts côte à côte, le père et le fils. J'avais quinze.*[1091]

[1088].De telles pratiques de dépouiller les cadavres de leurs bijoux ou de fouiner dans leurs poches sont également décrites par Diop : « *Avant de partir, nous avons pris ce qui pouvait être intéressant : bijoux, montres, argent, lunettes de soleil, chaussures et des tas de petites bricoles. Une ceinture. Un briquet jetable.* » (MLO, p. 110)
[1089].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2007, p. 1207.
[1090].LEVI, P., « La zone grise », dans *Les Naufragés et les Rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 51, cité par SÉMELIN, J., *Op. cit.*, 2006, p. 330.
[1091].WIESEL, E., *Op. cit.*, p. 157, cite par RUBY, M., *Op. cit.*, pp. 327-328.

Le drame de ce vieillard mort assommé par son propre fils, Méir, nous rappelle le célèbre cri de douleur[1092] de César apercevant au nombre de ses assassins Brutus, qui passait pour son fils. Ceux qui tuent Méir pour lui arracher le morceau de pain ne vont pas non plus le manger tranquillement. Ironie du sort ? Qui est le coupable dans cette spirale de violence ? Certainement pas le vieillard, ni son fils ni les assassins de celui-ci. C'est le système totalitaire qui les y contraint.

Le cercle vicieux de la déshumanisation est entretenu par l'acceptation passive de l'état de « bêtes » ou de « choses ». La peur et les menaces acculent les déportés au renoncement qui s'étend et les soumettent progressivement à un enchaînement de compromis qui leur ôte toute possibilité d'échapper au mécanisme infernal[1093]. Comme le dit cyniquement le SS Franz Stangl, commandant du camp de Sobibor, puis de Treblinka, à Gitta Sereny qui lui demande quelle différence y a-t-il pour lui entre la « haine » et le « mépris » résultant du fait de considérer les personnes comme de la « cargaison » :

> *Elles étaient si faibles ; elles ne faisaient rien pour s'opposer à ce qui leur arrivait, elles se laissaient faire. C'étaient des gens avec qui on n'avait rien en commun. C'est comme cela que le mépris est né.*[1094]

Le mépris et la haine qui vont jusqu'à priver un être vivant des droits même les plus élémentaires revient à ce que le témoin Innocent Rwililiza qualifie d'animosité : le bourreau devient pire qu'un animal de brousse. L'animalisation qui implique une extrême dépréciation de l'Autre peut entraîner, dans une certaine mesure, des dangers de soustraire spécifiquement le déprécié de la catégorie des hommes.

Eu égard aux malheurs des déportés qu'on affame sadiquement, le récit d'Elie Wiesel a quelque similitude avec ce témoignage de Claudine Kayitesi, notamment en ce qui concerne le temps de la souffrance et l'attente de la fin des jours, soit par une mort à petit feu (mourir de faim), soit par une mort sous la machette :

> *Après les premières séances de tueries, on ne se demandait plus pourquoi on devait mourir. Cette question nous était devenue négligeable. Mais on pensait au comment. On tentait d'imaginer quelle devait être la souffrance de mourir sous la machette.* […]
> *On attendait le lever du jour au bord du marais et les attaques qui allaient commencer. On portait le même vêtement déchiré, on ne souffrait plus d'impudeur puisqu'on se savait identiques. On collaborait les uns les autres à se retirer des kilos de poux dans les cheveux. Les moustiques n'hésitaient pas à nous*

[1092].*Tu quoque, filii !* (Toi aussi, mon fils !)
[1093]. MARZANO, M., *Op. cit.*, p. 220.
[1094].SERENY, G., *Au Fond des ténèbres*, Paris, Denoël, 1975, p. 232 (Réédition en 2007).

> *piquer à l'occasion, mais, d'une certaine façon, on était un peu bardés face à la malaria par notre saleté boueuse. On a duré dans cette existence hagarde. On était oubliés du temps. Il devait continuer de passer pour d'autres, des Hutus, des étrangers, des animaux, mais il ne voulait plus passer pour nous. Le temps nous négliger parce qu'il ne croyait plus en nous, et nous, par conséquent, on n'espérait rien de lui. Donc, on n'attendait rien.*[1095]

Réduire les êtres humains à des « *bêtes de proie déchaînées* » (Wiesel), les contraindre à « *porter le même vêtement déchiré* », ou les laisser traîner pendant des jours interminables dans l'eau boueuse des marais, « *vitaminée du sang des cadavres*[1096] », c'est, somme toute, dévoiler l'autre face de l'homme, monstrueuse et diabolique, qui se cache derrière le visage du bourreau ordinaire.

Le témoignage de Kayitesi est beaucoup une réflexion philosophique qu'un simple récit des faits ou de la douleur au quotidien. On ne se demande pas pourquoi on doit mourir mais on pense au comment (supporter la souffrance de mourir sous la machette). Pour les victimes, le temps est devenu aussi dangereux que les assassins. Il est détestable car on n'attend plus rien de lui. Les jours se suivent et ressemblent au malheur. La lumière du jour ne brille que pour les autres puisqu'elle ne peut pas atteindre les victimes où elles se cachent dans les marais boueux.

La personnification de ce temps qui néglige les personnes en détresse, qui ne veut pas passer pour elles, et que, par conséquent, elles n'espèrent rien de lui, nous fait penser à cet « Imana » dont parle Diop dans les dernières pages de son roman. Le vieux Siméon pense que Imana s'était absenté, non pas une nuit, mais pendant tout le temps qu'il a « *laissé tout ce sang se déverser.* » (MLO, p. 225) Cependant, comme dit le proverbe, « *Le feu le plus vorace finit par s'éteindre.* » (AO, p. 47) L' « Imana » pouvait-il rester aussi longtemps en voyage alors que la douleur devait insupportable et que les atrocités dépassaient l'entendement ? Ne devait-il pas de toute urgence rentrer pour que les victimes qui n'attendaient plus rien de lui voient enfin des signes d'espoir planer à l'horizon ?

En définitive, nous rejoignons Daniel Delas pour affirmer que certains écrivains sentent qu'il y a là un puissant moyen d'impressionner l'imaginaire de leur lecteur et de s'appuyer sur des images liées aux mythes des monstres qui dorment dans les profondeurs de chaque inconscient. Et c'est par l'écriture que l'écrivain peut mettre le mythe en mouvement pour donner ainsi à l'évocation d'événements dont il veut dire l'horreur, toute sa

---

[1095].HATZFELD, J., *Op. cit.*, 2000, pp. 191-192.
[1096].*Ibidem.*, p. 191.

puissance[1097]. La dénonciation du « Mal » passe fondamentalement par l'écriture perçue, tantôt comme un acte d'engagement, tantôt comme une parole d'espérance.

3.3.4. Fiction et témoignage : Vers une écriture thérapeutique[1098] ?

La littérature du génocide suppose généralement deux paramètres tout à fait indispensables et complémentaires : le témoignage et la fiction. Jusqu'où peut-on situer véritablement les « frontières » entre les deux ? Une distinction s'impose, cependant, entre le témoignage indirect souvent appelé « *témoignage du dehors*[1099] » ou « *témoignage d'à côté et d'après*[1100] » et le témoignage direct ou « *témoignage du dedans* ». Les textes réalisés dans le cadre du projet de Fest'Africa sont des témoignages indirects que l'on pourrait désigner aussi sous l'ensemble de « *fictions pour mémoire* ». Nous faisons allusion, ici, au titre du livre de Catherine Dana, déjà cité, ouvrage dans lequel elle démontre notamment comment *La Peste* d'Albert Camus est un précieux témoignage indirect de la Shoah.

En effet, Catherine Dana se met d'accord avec la plupart des critiques pour voir dans *La Peste* la représentation des horreurs de la Seconde Guerre mondiale qui venait de s'achever[1101], c'est-à-dire, la représentation d'un fléau humain – le nazisme – par une plaie naturelle[1102]. Parmi ces critiques, on retrouve, entre autres, Georges Bataille[1103] mais aussi Roland Barthes qui résume cette opinion en ces mots :

> *Le mal a quelquefois un visage humain, et ceci la Peste ne le dit pas. Se défendre de la Peste, c'est en somme, en dépit des efforts du livre, problème de conduite plus que de choix. Mais se défendre des hommes, être leur bourreau pour ne pas*

[1097].DELAS, D., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 148, p. 49.

[1098].L'idée qui stipule que l'écriture est une thérapie n'est plus aujourd'hui contestée. Musanji Mwatha Ngalasso le souligne à propos des textes sur le Rwanda : « *Boris Diop et Véronique Tadjo, comme tous ceux qui ont écrit sur le Rwanda, l'affirment, chacun à sa manière et sans ambages : le génocide est le Mal absolu en tant que qu'il incarne la volonté de destruction de l'Autre, dont la volonté de notre propre destruction. L'écriture est une thérapie : ils veulent écrire pour exorciser la peur, restaurer notre humanité, garder en mémoire, ne pas oublier. Écrire par devoir de mémoire, par devoir de parole, par défaut de pouvoir. Écrire par refus de la fatalité, par souci de préserver le droit de vivre. Écrire pour briser le silence, cette sorte de mur glacial qui gèle toute prise de conscience et toute possiblité d'action.* » (NGALASSO, M. M., « Le Trauma dans la littérature africaine et les mots pour l'écrire », *KZ – memoria scripta 4* (Peter Kuon (éd.), *Trauma et Texte*, Frankfurt, Peter Lang, 2008, pp. 161-183.

[1099].FONKOUA, R., « À propos de l'initiative de Fest'Africa : 'témoignage du dedans', 'témoignage du dehors' », *Lendemains*, n° 112 : *Rwanda – 2004 : témoignages et littérature*, Jahrgang, Stauffenburg Verlag, 1996-2007. (Voir le site : info@stauffenburg.de)

[1100]. COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 137.

[1101].DANA, C., *Op. cit.*, p. 46.

[1102].*Ibidem.*, p. 47.

[1103].BATAILLE, G., « La Morale du malheur : *La Peste* », *Critique 13-14*, 1947, pp. 3-15, cité par *Ibidem*.

> *être leur victime, tout commence là où la Peste n'est plus seulement la Peste, mais l'image d'un mal à face humaine.*[1104]

Le rapprochement allégorique de la Peste avec le « Mal du siècle » fait du texte de Camus un récit à caractère symbolique et allusif, mettant en scène des personnages dont les attributs, faits et gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles[1105].

La Peste est un texte connotatif dans lequel l'extermination des Juifs se lit à travers les morts en masse, les souffrances terribles, la mise en quarantaine d'une population dans les camps, l'élimination des morts par incinération, fosses communes où s'entassent pêle-mêle des corps dénudés qu'on recouvre de chaux vive[1106]. *La Peste* est un témoignage doublement indirect dans la mesure où, d'une part, Camus choisit une écriture allégorique, évitant ainsi d'« *appeler les choses par leur nom* ». C'est du moins ce que nous laissent croire les deux personnages emblématiques, le docteur Bernard Rieux et l'employé de mairie Joseph Grand :

> *- Allons, il faut peut-être se décider à appeler cette maladie par son nom.* […]
> *- Oui, oui, disait Grand en descendant les escaliers derrière le docteur. Il faut appeler les choses par leur nom, mais quel est ce nom ?*
> *- Je ne puis vous le dire, et d'ailleurs cela ne vous serait pas utile.*
> *- Vous voyez, sourit l'employé. Ce n'est pas si facile.*[1107]

La problématique du roman est liée à la feinte de ne pas trouver le nom qui convient à cette épidémie. Quel nom pourrait-on donner, en effet, à ce qui est sans précédent, inconnu et indéterminable ? L'allégorie, à partir de laquelle s'articule toute la réflexion sur l'écriture de la catastrophe, constitue la charnière de la structure narrative de *La Peste*. Elle est construite d'expressions imagées qui traduisent le souvenir d'un événement horrible : « *pestiférés* », « *injustice* », « *violence* », « *fléaux* », etc. dénotent l'horreur à laquelle Camus a du mal à donner le nom.

La Peste est un témoignage indirect pour la seule raison que Camus n'a pas connu, ni l'expérience des camps de concentration ni la déportation. Camus est un témoin « extérieur » mais dont l'engagement littéraire est incontestable. Les écrivains invités en résidence d'écriture au Rwanda se sont sans doute inspirés de l'engagement de cet auteur hors pair[1108]. Il faut reconnaître que la figure de l'écrivain engagé, apparue principalement après la Seconde

---

[1104].BARTHES, R., « *La Peste – Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ?* », *Œuvres complètes*, tome I, 1942-1965, Paris, Le Seuil, p. 455, cité par *Ibidem*.
[1105].MORIER, H., *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF, 1961, cité par *Ibidem.*, p. 46.
[1106].DANA, C., *Op. cit.*, p. 51.
[1107].CAMUS, A., *La Peste, Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1985, p. 1251.
[1108].Albert Camus a reçu le Prix Nobel de Littérature en 1957.

Guerre mondiale, a imposé sa loi dans la littérature africaine pour des raisons politiques si vraisemblables qu'elles rendirent cette littérature souvent monotone, sinon carcérale aux yeux de ses héritiers[1109]. Ceux-ci s'en sont dégagés au fur et à mesure par une certaine culture de l'esthétisme individuel. Face à la réalité génocidaire, l'écrivain est contraint de se renouveler pour atteindre une « *étape supérieure*[1110] » dans l'engagement.

Celui-ci a été le mot d'ordre des auteurs qui ont pris la parole pour témoigner sur le génocide des Tutsi. Il ne s'agit plus d'une prise de position mais d'une expression de la « *colère* » radicale contre l'histoire[1111]. Diop avoue que lorsque la situation oblige à « *écrire dans l'odeur de la mort*[1112] », on n'a qu'un seul choix, c'est-à-dire, celui d'« *appeler les monstres par leur nom*[1113] ». On se rend bien compte que Diop paraphrase Camus, avec lequel ils partagent la même position de témoin « du dehors » mais dont l'engagement au niveau du style est quelque peu différent.

Par ailleurs, Catherine Coquio justifie pourquoi il faut considérer les écrivains de Fest'Africa comme des témoins d'à côté et d'après[1114] :

> *La position d'extériorité commande un autre « jeu » littéraire lorsque l'écrivain est un Africain venu « voir » le pays et parler aux victimes plusieurs années après la catastrophe. L'intérêt de l'opération Fest'Africa aura été de faire émerger un nouveau corpus à partir de cette position inédite. Précisément parce qu'elle est malaisée – comme elle l'est toujours pour qui arrive après la bataille –, cette position est propre à bouleverser le regard que porter l'intellectuel africain sur l'histoire de son continent, et à y réveiller la conscience qu'il dit lui-même endormie.*[1115]

Les écrivains africains ont certes rencontré les victimes quelques années après l'horreur, mais leurs textes respectifs témoignent de la compassion et leur engagement prouve une fois de plus le sentiment de partager la douleur.

Comme le souligne Coquio, chaque catastrophe génocidaire donne lieu à une littérature de témoins non-écrivains[1116]. Néanmoins, on le sait déjà, un nombre important de récits de témoignage de rescapés de la Shoah a inconditionnellement influencé la production des œuvres littéraires engagées dans la dénonciation de cette catastrophe. De même,

---

[1109].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 139.
[1110].*Ibidem.*
[1111].*Ibidem.*
[1112].DIOP, B. B., « Écrire dans l'odeur de la mort : Des auteurs africains au Rwanda », *Lendemains*, n° 112, *Op. cit.* (Voir le site www.stauffenburg.de).
[1113].*Africultures*, n° 30, *Op. cit.*, p. 15.
[1114].Pierre Halen les considère comme « *des producteurs de second rang* » (Voir *Études littéraires africaines*, *Op. cit.*, p. 25).
[1115].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 137.
[1116].*Ibidem.*, p. 99.

l'émergence d'un corpus de témoignages émanant des rescapés rwandais a vraisemblablement entraîné l'écrivain africain à produire son propre « témoignage » littéraire. En plus des deux catégories de témoignage, il existe des récits écrits généralement par des journalistes occidentaux. Audrey Alves les définit comme des « *recueils qui sont devenus des « lieux intellectuellement construits où la mémoire du génocide s'est incarnée et l'histoire s'est déréalisée à travers le filtre occidental, ce que Pierre Nora nomme l'histoire symbolique 'au second degré'.*[1117] »

La lecture des trois types de témoignage, à savoir, les fictions littéraires africaines, les récits des journalistes occidentaux et les récits autobiographiques des rescapés rwandais, permet de faire cette observation : la volonté d'engagement qui anime chaque auteur va de pair avec un certain « *idéal de fidélité au réel*[1118] ». Cependant, du point de vue éthique, cet idéal ne présente pas les mêmes enjeux pour les deux premiers types de témoignage. Tant il est vrai, le contrat de vérité qui lie le rescapé à son témoignage n'est pas le même que celui qui lie l'écrivain à sa fiction critique. L'écrivain rescapé est censé raconter l'expérience vécue, les souvenirs qui resteront gravés dans sa mémoire, tandis que l'écrivain non rescapé témoigne d'un événement observé ou médité, avec néanmoins « *le danger de « trahir », par la fiction, un réel dont il ne peut être le garant, mais seulement le symbolisateur.*[1119] »

Si la distance entre le témoignage du dedans et le témoignage du dehors est irréductible au contrat de vérité, la différence au niveau de l'architecture textuelle ne l'est pas moins. Comment les fictions littéraires procèdent-elles dans la reproduction du réel ? Quelles sont les caractéristiques spécifiques d'un témoignage journalistique ? De quelle manière les récits de rescapés se rattachent-ils au « pacte autobiographique » ? Quelle serait alors la portée de ce genre d'écriture ? Nous allons voir dans les pages suivantes comment la fiction littéraire – qui est aussi une forme de témoignage – et les récits à caractère journalistique ou autobiographique exigent au préalable un engagement.

3.3.4.1. Littérature et engagement

Les textes proprement littéraires qui traitent du génocide rwandais sont des fictions écrites dans une même période par des personnes « extérieures », issues d'un même contexte

[1117].ALVES, A., « Comprendre les processus de médiation testimoniale du génocide : l'exemple de l'œuvre de Jean Hatzfeld », Communication au Colloque international et interdisciplinaire du 25 au 29 avril 2006 à Kigali. (Voir le site : http://www.uqar.qc.ca/rwanda/new/progAxe3.asp).
[1118].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 141.
[1119].*Ibidem.*

socioculturel presque commun[1120]. L'engagement des trois romanciers se manifeste par le parti pris, non seulement dans leurs textes respectifs, mais aussi dans leurs projets d'écriture. Diop nous précise que c'est surtout le besoin d'exprimer la rage et la colère de n'avoir rien compris auparavant :

> *Je comptais m'abriter derrière le journalisme et esquiver la nécessité d'une fiction et d'un engagement profond.* […] *Et j'arrive sur place : au bout d'une semaine, le me rends compte que l'on m'a caché un million de cadavres* […]*, que le monde entier s'en foutait mais que l'endroit du monde où l'on s'en foutait le plus, c'était l'Afrique, que moi, écrivain, journaliste, philosophe, intellectuel en quelque sorte, je n'avais rien compris.* […] *J'ai eu soudain cette rage, ce sentiment de colère et je me suis dit que franchement c'était vraiment le moment d'écrire, de comprendre pourquoi nous sommes tombés si bas.* […] *Le besoin d'exprimer cette colère, je crois que la fiction y arrive mieux que les textes écrits par les historiens ou les autres spécialistes des sciences sociales.*[1121]

L'engagement profond de Diop reflète le sentiment d'un *mea culpa*, de s'en vouloir, en tant qu'intellectuel africain, d'avoir pris conscience un peu tardivement. La décision de sortir de son mutisme est en quelque sorte une façon de prouver que lui, au moins, il « *sert à quelque chose.*[1122] »

En acceptant d'accompagner son personnage, Cornelius, sur les lieux de mémoire, Diop s'immisce parfois dans le récit pour exprimer sa désolation (MLO, p. 94). L'option pour une narration à plusieurs « voix » qui se font entendre de façon successive nous révèle le côté « journaliste » de l'auteur. Il fait parler directement les personnages (rescapés et bourreaux), un peu à la manière d'un reporter qui promène son micro dans la foule afin de recueillir des pensées à l'état brut.

Diop semble satisfait d'avoir réussi son projet car le propos qu'il tient dans le journal *Le Monde* du 8 juin 2000, à la sortie de son livre, le justifie :

> *Je voulais rester crédible, ne pas en rajouter, dans un souci d'efficacité. J'ai évité tout artifice romanesque qui permette au lecteur de se dire : « c'est exagéré ». J'ai choisi un agencement simple de l'intrigue, pour que le lecteur n'ait pas d'échappatoire.*[1123]

Ainsi, le souci de produire un roman explicatif lui a fait adopter une technique narrative traditionnelle qui autorise des récits emboîtés sur une trame initiatique simple, visant un

---

[1120].Les écrivains de notre corpus sont originaires des pays de l'Afrique de l'Ouest, pays où la sécurité n'a pas toujours été au rendez-vous : la dictature et les coups d'État militaires au Guinée et les guerres civiles au Tchad.
[1121]Entretien inédit avec Noémie Bénard (déjà cité).
[1122].Dans l'entretien avec Noémie Bénard, Diop dénonce l'intellectuel africain qui « *ne sert à rien* » face à des vies en détresse.
[1123].Entretien avec C. Bedarida, cité par COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 142.

dépouillement stylistique propre à éviter toute ambiguïté sémantique comme toute « théâtralisation » de l'événement[1124]. Le langage se voit alors interdit de métaphores énigmatiques qui entraveraient la fluidité du message.

Chez Lamko, l'engagement du témoignage s'accommode d'une virulence langagière. Des trois textes de notre corpus, *La Phalène des collines* est le plus violent mais également le plus inventif. L'engagement donne lieu à un jeu d'une tout autre forme de liberté : celle de recourir à la « *narration animalière.* » Nous empruntons l'expression à Augustine Asaah[1125]. Le narrateur-animal est l'une des variantes du rôle joué par le personnage de fiction. Wolfang Kayser nous rappelle que le narrateur est « *un rôle inventé et adopté par l'auteur* » mais également « *un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé.*[1126] »

Dans la mesure où la cruauté humaine banalisée réduit la reine à devenir phalène, la narration amène le public à apprécier la fragilité commune de l'existence. Asaah note que le texte révèle aussi que la condition animale est, en fin de compte, à l'image de la vie humaine[1127]. L'engagement de Lamko ne s'est pas limité à la publication de son livre car après le départ des autres écrivains venus avec lui en résidence d'écriture de deux mois, il s'est résolu de rester pendant quelques années pour « *partager le deuil avec les Rwandais*[1128] », mais aussi en assurant certains cours à l'Université Nationale du Rwanda et en animant le « Centre Universitaires des Arts ». Il y a lieu de voir à travers l'engagement personnel de Lamko, la similitude avec son personnage Muyango. Lorsque « *les scribouillards* » ont pris l'avion après la mission d'enquête, Pelouse est restée au pays, sans doute parce qu'elle ne voulait pas quitter Muyango avec qui elle avait noué des liens d'amitié (et dont elle attendait un enfant). Vraisemblablement, pour les mêmes raisons, Lamko ne souhaitait pas repartir aussitôt. On pourrait, par ailleurs, comparer les « *poèmes regardants* » aux « *paroles rhizome* » créées par l'écrivain en atelier d'arts dramatiques.

Manifestement, chaque écrivain module à sa manière son contrat d'engagement à l'égard du réel. Si Diop et Lamko n'ont ménagé aucun effort pour proclamer leur parti pris, Monénembo, au contraire, s'est montré « *mal disposé à l'égard de la notion de témoignage, qu'il estime trop judiciaire et contraignante pour l'écrivain.*[1129] » Le récit s'inspire certes

[1124].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 142.
[1125].ASAAH, A. A., « Le Monde vu par les animaux : la narration animalière ou l'art du décentrement », *Notre Librairie*, n° 163, septembre-décembre 2006, pp. 35-41.
[1126].KAYSER, W., « Qui raconte le roman ? », dans BARTHES, R. & al., *Poétique du récit*, Paris, **Le Se**uil, 1977, pp. 71-72, cité par ASAAH, A.A., *Op. cit.*, p. 35.
[1127].*Ibidem.*, p. 37.
[1128].DJEDANOUM, N., « Rwanda : écrire par devoir de mémoire », *Notre Librairie*, n° 138-139, mars 2000, p. 116.
[1129].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 143.

d'un événement réel – le massacre de Nyamata – mais le romancier opère beaucoup plus par les détours, sans volonté apparente de le restituer ni l' « expliquer », comme le font par exemple les autres écrivains. Selon Josias Semujanga, l'auteur n'évite pas l'événement, mais le soumet à une vision oblique et distanciée de façon à rendre étrange sa représentation qui le soustrait aux codes convenus de la vraisemblance romanesque[1130].

Même si la langue du récit joue le jeu de la couleur locale, Monénembo se tient volontairement à distance des faits pour « *restituer sa vérité du génocide : la destruction de l'enfance, et à travers elle de toute innocence.*[1131] » Le protagoniste du roman est constamment stigmatisé comme un « cas à part » ou un « criminel » par les adultes, et ainsi ramené à l'enfance qui fit de lui un « monstre » mais dans un sens inédit : en tant que rescapé. C'est cette survivance atroce, plus que son geste d'assassin, qui le défigure en même temps qu'elle révèle sa nature de victime. Le récit s'achève sur l'image de l'enfant, tel qu'il fut retrouvé dans l'église, accroché au cadavre de sa mère. D'après Catherine Coquio, « *l'enfant rescapé, devenu petit justicier raté, interdit de bonté et d'amour, devient la figure du néant éthique né du génocide.*[1132] »

Par sa cruauté, *L'Aîné des orphelins* s'apparente pour une part aux récits d'Imre Kertész (*Etre sans destin*) ou de Tadeusz Borowski (*Un monde de pierre*), qui, rescapés d'Auschwitz, en témoignent tous deux par des fictions autobiographiques caractérisées, à certains endroits, par le cynisme des narrateurs comme stratégie formelle ou masque expressif. Le parti pris d'ambivalence de Monénembo prive son personnage du rôle de témoin et le réduit au simple conteur de sa survie. Toutefois, ce rôle devient incontournable dans les récits à caractère journalistique.

3.3.3.4.2. Le Témoignage occidental

Il s'agit principalement de récits écrits par des journalistes, jouant parfois une fonction double : ils sont à la fois « fictions » et « témoignages ». Ce sont des livres aux confins génériques incertains, réaffirmant, par conséquent, « *la fragilité des frontières entre témoignage, journalisme, littérature.*[1133] » Les textes sont généralement le résultat de la reconstitution ou la restitution des conversations, des citations d'archives et de témoignages

[1130].SEMUJANGA, J., « Les Méandres du récit du génocide dans *L'Aîné des orphelins* », *Études littéraires*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, Vol. 35, n° 1 (153 pages).
[1131].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 143.
[1132]*Ibidem.*, pp. 144-145.
[1133]ALVES, A., *Op. cit.*

internes entrecoupés d'interrogations personnelles. Très souvent, le témoignage est recueilli dans la forme *orale*. Il passe ensuite au témoignage *écrit* lorsque le journaliste le *retranscrit*. Il peut alors, à des fins littéraires, le réécrire, le dramatiser et parfois le littérariser.

C'est dans cette optique que le journaliste français Jean Hatzfeld a publié *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais* consacré aux témoignages des rescapés, suivi, quelques années après, de *Une Saison de machettes* qui rassemble les paroles des tueurs. Le caractère fictionnel de ces textes ne provient pas des observations personnelles, mais bien plutôt de la réécriture de récits recueillis après-coup.

Avant Hatzfeld, le journaliste américain Philip Gourevitch avait publié : *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families*[1134]. S'exprimant au sujet de ce livre, Diop a confié à Noémie Bénard qu'il s'agit d' « *une explication en profondeur, et à la limite pour une vie.*[1135] »

Toujours dans la même veine, le journaliste Emmanuel Goujon a composé des « *nouvelles du génocide*[1136] » qu'il a dédiées en postface à « *ses amis rwandais* ». Ce sont des fictions inspirées de récits de survivants. Tout en assumant le rôle de « *journaliste qui se respecte*[1137] », il voudrait, dit-il, témoigner différemment d'une réalité en la rendant accessible à tout un chacun.

La fiction et le témoignage entretiennent parfois un tout autre rapport, plus intense et plus étrange à la fois. Ainsi, Gil Courtemanche, le journaliste canadien, raconte dans *Un Dimanche à la piscine de Kigali*[1138], sur un ton romanesque, une idylle amoureuse brisée par le génocide, entre un Occident et une Rwandaise « *Hutsi*[1139] ». Ce ne sont là que quelques titres qui s'ajoutent à l'ensemble des textes de témoignages « extérieurs » dont les auteurs soulignent parfois leur engagement sans faille. À présent, il s'avère intéressant d'observer l'apport du témoignage du dedans.

3.3.4.3. Récits de rescapés : autobiographie et témoignage

[1134].GOUREVITCH, P., *We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families. Stories from Rwanda*, New York, Farrar Straus and Giroux, 1998. Une année après, Philippe Delamare a fait la traduction du livre sous ce titre : *Nous avons le plaisir de vous informer que, demain, nous serons tués avec nos familles. Chroniques rwandaises*, Paris, Denoël, 1999.
[1135].Entretien déjà cité.
[1136].GOUJON, E., *Espérance et autres nouvelles du génocide rwandais*, Paris, Hatier International, 2002.
[1137].*Ibidem.*, p. 127.
[1138].COURTEMANCHE, G., *Un Dimanche à la piscine de Kigali*, Montréal, Ed. Boréal, 2000.
[1139].Ce mot-valise est employé pour désigner une personne métissée de Hutu et de Tutsi. Il est curieux de voir que le personnage de métis est assez récurrent dans bon nombre de fictions littéraires sur le génocide (Diop, Monénembo, Ilboudo, etc). Procédé de dramatisation ? Chantal Kalisa s'est intéressée à la question dans sa communication au colloque international, *Les Langages de la mémoire*, *op. cit.*, « Métissages et fables de reconstruction dans les textes sur le génocide rwandais ».

Nous nous pencherons ici sur les récits autobiographiques écrits en français par des Rwandais et publiés en Europe, pour la simple raison : ils ont bénéficié d'une large diffusion mais aussi souvent le concours d'un tiers[1140]. Il faut souligner d'emblée que Fest'Africa a choisi uniquement les hommes (deux Rwandais[1141]) pour participer à son projet. Sur base de quels critères ? « *Suprématie masculine* », comme semble le prétendre Véronique Bonnet ? Celle-ci écrit que, dans le champ littéraire, « *ce sont en effet les hommes qui produisent la majorité des discours rwandais scientifiques, politiques ou poétiques.*[1142] » Si tel est le cas, autrement dit, si les hommes ont pris le dessus dans ces différents domaines, il n'en est pas ainsi en ce qui concerne les récits de témoignage. On assiste de plus en plus à l'émergence d'un corpus du « *témoignage au féminin.*[1143] »

Cependant, au niveau de la production et de la transmission, deux observations peuvent être faites : tout d'abord, s'il existe une part importante, dans l'écriture du génocide, des femmes rwandaises, plus promptes que les hommes à témoigner, plus prêtes à rompre ce qu'on a pu appeler « *l'ethos rwandais*[1144] » de la discrétion sur soi-même, c'est à proportion peut-être de la radicalité des violences qu'elles ont subies ; ensuite, il y a la part décisive des tiers occidentaux qui interviennent dans ce processus de production et de transmission des témoignages, qui sont quasiment publiés et lus en Europe.

La part des tiers occidentaux a été nécessaire surtout pour faire entendre la « voix » des témoins directs du génocide. Refusant d'accorder la primauté à la « littérature », la plupart des femmes rescapées acceptent une aide extérieure parce qu'elles manquent d'expérience en matière scripturale. L'une d'entre elles, Yolande Mukagasana avertit chaque fois le lecteur. Dans son premier livre, *La Mort ne veut pas de moi*, où elle raconte la mort de son mari, de ses enfants et sa propre survie, elle nous prévient en ces mots :

> *Je suis une femme rwandaise. Je n'ai pas appris à déposer mes écrits dans les livres.*[1145]

[1140].Le rôle du tiers dans la transmission est une constante de l'univers génocidaire. D'après Catherine Coquio, « *le tiers permet au rescapé de se dégager du face à face mortifère avec le bourreau, c'est-à-dire de s'extraire du temps hors-temps du meurtre pour inscrire sa survivance, et peut-être son témoignage, dans une culture étrangère* » (COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 102**).**

[1141].Il s'agit de Vénuste Kayimahe et Jean-Marie Vianey Rurangwa dont les ouvrages sont déjà cités dans l'introduction. Dorénavant, précisons que les récits autobiographiques écrits par les Rwandais rescapés et publiés en France ne relèvent pas de la littérature : ni ceux de Yolande Mukagasana (*La Mort ne veut pas de moi*, *N'aie pas peur de savoir*), ni celui d'Esther Mujawayo (*SurVivantes*).

[1142].BONNET, V., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 157, p. 77.

[1143].*Ibidem.*, p. 76.

[1144].*Ibidem.*, p. 77.

[1145].MUKAGASANA, Y., *Op. cit.*, 1997, p. 13.

Dans le second, *N'aie pas peur de savoir*, où elle retrace les péripéties du parcours d'un retour à l'humanité, elle se confie au lecteur :

> *Mais je ne suis pas écrivain. Le stéréotype, il n'y a que ça qui me sort de ma tête.*[1146]

Toutefois, l'intervention d'un tiers comme « *adjuvant décisif dans l'entreprise de témoigner*[1147] », notamment celle de Patrick May comme co-auteur du second livre, est une contribution importante car elle permet à Yolande de « *sortir de la tête* » l'histoire vécue, dans une forme dégagée du « *stéréotype* ». Le témoignage n'a pas ainsi pour seule finalité d'attester, mais de pouvoir respirer, exister et transmettre.

L'écriture, en l'occurrence, le témoignage, peut aider à résoudre des problèmes comme par exemple le deuil :

> *C'est la première fois que je parviens à pleurer sur mes enfants. J'ai l'impression que ce manuscrit est la première pierre de la nouvelle maison que je vais construire, une maison pour tous les enfants du monde, les vivants et les morts. Ma parole a été faite livre et le livre parle en mon nom.*[1148]

Dominique Vaudoiset pense que « *l'écriture est un fil de vie qui respire et bouge au fur et à mesure des événements de la vie : les ruptures et les deuils sont des passages uniques et ils servent à changer de dimension, approchant des petites morts, ou des morts véritables.*[1149] » De ce point de vue, on peut déduire que le fait de raconter les péripéties de la catastrophe permet au narrateur ou au témoin de rendre hommage aux disparus tout en donnant l'espoir aux rescapés. Comme le souligne Josias Semujanga, « *Les traces de l'abîme, quoique indélébile, sont sublimées par la volonté de rendre la vie vivable après la catastrophe.*[1150] »

Avec la parution de *SurVivantes*, Esther Mujawayo circonscrit son récit dans le même ordre d'idée. Cet un livre à quatre mains et à deux voix, celle d'Esther, la survivante, et celle de la confidente, Souâd Belhaddad. De ce dialogue familier procède un récit échelonné sur vingt-quatre chapitres qui sont, comme le note Jacques Chevrier, « *autant de respirations permettant à Esther de témoigner, et par là-même de se libérer par le biais d'un discours véritablement thérapeutique.*[1151] » Sa parole est une force de libération non seulement individuelle mais aussi collective, notamment pour les rescapées, veuves, violées et parfois infectées par le sida. La parole est indispensable pour se libérer en racontant les blessures

---

[1146].MUKAGASANA, Y., *Op. cit.*, 1999, p. 236.
[1147].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 112.
[1148].MUKAGASANA, Y., *Op. cit.*, 1999, p. 273.
[1149].VAUDOISET, D., « Quand l'écriture devient thérapeutique… » (voir le site : http://www.psychologie.com).
[1150].SEMUJANGA, S., *Op. cit.*, *Présence Francophone*, n° 67, p. 104.

invisibles et néanmoins toujours à vif[1152]. Esther concrétise cette forme de thérapie au sein même de l'association[1153] créée avec d'autres femmes survivantes.

Tout bien considéré, les trois types de témoignages, qu'ils proviennent des auteurs de second rang ou des témoins directs, qu'ils soient littéraires ou non, il saute aux yeux que l'accent a été mis, d'une part, sur la rupture du silence et en particulier, sur la transformation progressive de « l'éthos rwandais » traditionnellement peu enclin à encourager les écritures de soi[1154], d'autre part, sur l'engagement qui exige préalablement de la compassion à partager la douleur, à se représenter les souffrances terribles endurées par les victimes, mais aussi et surtout à promouvoir ce que Josias Semujanga appelle « *une parole d'espérance.*[1155] »

En fin de compte, il importe de rappeler les principales articulations de cette partie axée sur les résurgences intertextuelles à travers les textes sur le génocide rwandais dont les allusions et les rapprochements à la littérature de la Shoah sont sensiblement repérables. L'intertexte est surtout à l'oeuvre dans les fictions littéraires africaines où il apparaît dès l'épigraphe[1156]. Nous nous sommes intéressé aussi aux figures emblématiques (victimes et bourreaux) représentées dans ces littératures tout en essayant d'interpréter les processus de basculement dans les violences extrêmes. Les fictions et les témoignages sur le génocide constituent généralement une écriture mémorielle et une parole thérapeutique.

[1151].CHEVRIER, J., *Op. cit.*, 2006, p. 144.
[1152].*Ibidem.*
[1153].L'association est dénommée « Avega, Agahozo » : cette appellation est choisie par allusion aux paroles (parfois chantées) propres à sécher les larmes d'enfant. La parole permet de « *sortir de la tête* » les expériences douloureuses. Elle soulage l'esprit tandis que l'écoute peut se constituer en une apparente consolation.
[1154].BONNET, V., *Op. cit.*, *Notre Librairie*, n° 157, p. 77.
[1155].SEMUJANGA, J., *Op. cit.*, *Présence Francophone*, n° 67, p. 106.
[1156].L'aphorisme d'Edmond Rostand, publié pour la première fois en 1938, est souvent cité pour évoquer la complexité des violences extrêmes : « *On tue un homme, on est un assassin. On tue des millions d'hommes, on est un conquérant. On les tue tous, on est un dieu* » (ROSTAND, E., *Pensées d'un biologiste*, Paris, J'ai lu, 1973, p. 80). Cette citation qui tient lieu d'épigraphe au roman, indique au lecteur qu'il va découvrir une sorte de méditation sur ce qu'Hannah Arendt qualifie de « *banalisation du mal* ».

CONCLUSION

RÉCEPTIVITÉ ET ÉMERGENCE

L'écrivain africain se sent constamment « obligé » de pointer du doigt la misère et la violence qui rongent son continent. Les romans dits de « *la pourritique* » mettent au ban les régimes politiques « pourris », gangrenés par la corruption, le népotisme, la dictature, et caractérisés par le maintien de la population dans la misère qui se métamorphose parfois en une spirale de violence[1157]. Comme s'il n'avait plus confiance aux humains, l'écrivain, tel par exemple Patrice Nganang (*Temps de chien*), choisit « *le chien* », lui qui a toujours été rejeté et méprisé dans les sociétés africaines, de perpétuer la parole sage et lucide, capable de réveiller certaines consciences endormies. Celles-ci se réfugient dans les bars de « *la honte* », et à l'ombre, elles partagent également la misère sexuelle.

Sans pour autant prétendre démontrer que les violences extrêmes dont a souffert l'Afrique sont à l'origine d'une telle situation, nous osons affirmer que la plupart des guerres civiles ou de libération ont été menées en vue de mettre fin à cet état de choses. Certains romanciers, sans doute dans une perspective de témoignage et de dénonciation, jouent sur les cordes de la cruauté et du voyeurisme pour retenir l'attention du lecteur. Prenons trois exemples pour étayer notre propos.

Ahmadou Kourouma et son Birahima dans *Allah n'est pas obligé*, entraînent le lecteur, ou du moins, l'invitent à les suivre sur les chemins sinueux qui mènent les hommes ordinaires et sans histoire de la paix à la barbarie… dans cette Afrique de l'Ouest à la merci des guerres tribales. Emmanuel Dongala et son *Johnny Chien Méchant* ébranlent le narrataire sans cesse interpellé par le récit, comme si les horreurs et les viols, quelque part, le concernaient. Au-delà du paroxysme de la violence, Dongala n'y voit que de l'absurdité et de l'ignorance puisque les deux parti(e)s qui s'entredéchirent à feu et à sang ont tout en commun, sauf le nom : les Mayi Dogo et les Dogo Mayi ! Une « violence inutile ? », dira-t-on ! Dans l'introduction de cette étude, nous avons précisé que les violences extrêmes ne sont pas l'apanage des seuls pays francophones ; d'où l'exemple de l'écrivain nigérian Ken Saro-Wiwa, victime, par ailleurs, de ce genre de conflit. En nous laissant *Sozaboy*, il nous a légué une écriture riche en parler des petits minitaires avec leur langue de la rue. Ce sont « *les small*

[1157].Jacques Sémelin ne réfute pas non plus l'hypothèse selon laquelle les massacres dans certains pays tiendraient à la pauvreté endémique : « *Cette vieille thèse des rapports entre violence et pauvreté a certainement un fond de vérité, dans la mesure où une crise économique grave est de nature à déstabiliser profondément un système social. Ce n'est pourtant pas la misère qui en elle-même est la cause d'une violence de masse, voire*

soldiers » qui ont tout perdu (parents, scolarité, amis, humanité, avenir, …), sauf l'humour, le maniement des armes et la cruauté.

Ce ne sont là que quelques cas illustratifs des années les plus sombres du continent africain traduites dans les fictions qualifiées entre autres par Michel Naumann de « *littérature voyoue* ». Les romanciers, dépassés par les événements à représenter, s'en prennent surtout à la langue qu'ils dénaturent et violentent comme si elle y était pour quelque chose. Ils la nourrissent d'une écriture scatologique, et l'omniprésence de la chair ou du « bas matériel » leur sert d'ingrédient. La violence de l'oppression trouve ainsi échos dans la violence de la création.[1158]

Le génocide survenu en 1994 au Rwanda et qui a donné lieu à la publication d'une série de fictions écrites par « devoir de mémoire » ne s'inscrit-il pas dans la continuité de cette spirale de violences extrêmes ?

Continuité ou rupture (?) toujours est-il que l'année 2000 aura signé une nouvelle page de la littérature négro-africaine avec essentiellement la sortie des textes de fiction sur le génocide des Tutsi au Rwanda. Les romans de Boubacar Boris Diop, Koulsy Lamko et Tierno Monénembo, respectivement, *Murambi le livre des ossements*, *La Phalène des collines* et *L'Aîné des orphelins*, nous ont particulièrement intéressé, d'abord au niveau de la langue et du style, ensuite, par rapport à la fonction référentielle avec d'importantes allusions intertextuelles à la littérature de la Shoah, et enfin, en ce qui concerne la notion d'engagement et de témoignage.

Les recherches antérieures sur « *les écrits du génocide rwandais* » ont souvent mis l'accent sur « *la dynamique de l'indicible* », sur la délicate démarche de l'irreprésentabilité du génocide, sans toutefois évoquer la problématique de la langue et du style. En consacrant une partie considérable à l'étude des marques socioculturelles et linguistiques à travers les trois romans de notre corpus, nous pensons modestement avoir dégagé les caractéristiques essentielles et originales de ses œuvres écrites à la mémoire de la tragédie rwandaise. Il nous faut reconnaître ici, et partant, saluer à juste titre l'effort des écrivains, qui, pendant deux mois seulement en résidence d'écriture au Rwanda, ont été à la hauteur de leur mission, celle de produire des fictions riches en couleur locale et qui reflètent des valeurs substantielles de la langue et de la culture rwandaises.

---

d'un génocide. À considérer le nombre de peuples qui vivent aujourd'hui au-dessous du seuil de pauvreté, on devrait s'étonner qu'ils ne se massacrent pas ! » (SÉMELIN, J., *Op. cit.*, 2006, p. 26.)

[1158].Nous pensons au Rapport de DEA de YEZI, Anne-Cécile, *Violence de l'oppression, violence dans la création. Jean Genet, Leroi Jones, Bernard-Marie Koltès*, Rapport présenté en vue du D.E.A. de Lettres Modernes, Bordeaux 3, 2001 (sous la direction de Jean-Michel Devésa).

Les différentes formes d'emprunt, surtout les xénismes provenant du kinyarwanda, la proverbialisation, les néologismes et la polysémisation du discours contribuent, d'une certaine manière, non seulement à l'enrichissement de la langue française, mais concourent aussi à rendre la lecture captivante, d'autant plus que la douloureuse réalité dépeinte est de nature à faire fi des tournures linguistiques et stylistiques, et encore moins, du libre jeu des mots.

La lecture des trois romans nous a permis de repérer quelques échos intertextuels, d'abord, entre eux, ensuite, par rapport à la littérature de la Shoah. Les atrocités des violences extrêmes apparaissent en toile de fond de la peinture des figures symboliques qui sont, d'un côté, représentées généralement par les enfants et les femmes, et de l'autre, par les bourreaux vus sous l'image des « monstres ». Par-delà l'engagement, bien plus loin que le témoignage, les écrivains appellent à la vigilance, pour que « le plus jamais ça » ne devienne « *l'intertexte de tous les génocides passés*[1159] » et ne continue probablement de l'être au cours des siècles à venir.

Comme si Diop prenait le relais de son personnage, vers la fin de son livre, il nous met en garde : « *Si tu préfères penser que j'ai imaginé ces horreurs, tu te sentiras l'esprit en repos et ce ne sera pas bien. Ces souffrances se perdront dans des paroles opaques et tout sera oublié jusqu'aux massacres.* » (MLO, p. 222) L'écrivain s'indigne apparemment de voir à l'avenir l'imaginaire retomber dans l'oubli après le témoignage. Il s'agit assurément d'une inquiétude circonstancielle car, si l'on en croit la morale, l'âme ne meurt pas, et puis… *scripta manent !* De toutes les façons, Diop s'accorde avec les autres auteurs pour conclure que « *la résurrection des vivants* » n'est rendue possible que par l'hommage réservé aux morts.

Tout bien considéré, avant de clore notre réflexion, il nous semble opportun d'apprécier l'accueil et l'impact des fictions africaines, tant au pays qu'à l'extérieur. Nous sommes revenus à plusieurs reprises sur les motivations essentiellement d'engagement des auteurs à « écrire par devoir de mémoire » sans nécessairement souligner le caractère mimétique de l'opération. Le sentiment panafricaniste des écrivains et artistes vivant pour la plupart en Europe, est né dans le but de briser le silence afin de ne pas laisser tomber dans l'oubli un désastre terriblement désolant. Cependant, il ne s'agissait pas d'une initiative tout à fait originale. Bien qu'elle soit incontestablement louable sur tous les points, on ne s'étonnera pas du mimétisme calqué sur la formule « travail de mémoire » restaurant l'Histoire[1160].

[1159].SEMUJANGA, J., *Op. cit.*, *Présence Francophone*, n° 67, p. 113.
[1160].*Africultures*, n° 30, *Op. cit.*, p. 4.

Ainsi, l'intertextualité est toujours à l'œuvre car, comme on peut s'en rendre compte, elle gouverne tout un projet d'écriture, reformulé par Waberi dans la préface de *Moisson de crânes* : « *La question de Paul Celan, poète roumain de langue allemande, surgie fatalement après la seconde Guerre mondiale,* Comment écrire après Auschwitz ?*, était toujours là, nichée dans le tréfonds de mon inconscient.*[1161] » En écho à cet intertexte de la shoah, Waberi demande : « *Comment écrire après le génocide rwandais ?*[1162] » Le pouvoir des mots est mis en doute, surtout pour son incapacité foncière à transmettre ce qui est vrai ou essentiel[1163], en d'autres mots, à dire ou à représenter le génocide.

C'est toute une contradiction du langage et des mots qui est mis en jeu. Selon l'affirmation du philosophe Nietzsche cité par Ngalasso[1164], « *nous n'aurions de mots que pour les états extrêmes* » (joie, douleur). Or, selon Maurice Blanchot, « *on peut dire le contraire : que nous n'avons pas de mots pour l'extrême, que l'éblouissement, la douleur fait brûler tout vocable et le rend muet*[1165]. » Que ce soit Diop, pour qui « *les mots ne savent plus quoi dire* » (MLO, p. 124), Waberi qui prend les mots pour des « *pauvres béquilles malhables*[1166] » ou Tadjo qui écrit que « *la réalité* [du génocide] *dépasse la fiction*[1167] », tous les auteurs sont unanimes à dire que les mots sont rarement à la hauteur de l'horreur[1168] ; d'où les visées plus modestes des récits qui se donnent souvent pour mission de « *revisiter l'histoire de ce pays acharné à sa perte ou, plus exactement conduit à sa perte par un pouvoir longtemps criminel.*[1169] »

Eloïse Brezault note que les mots apparaissent comme des armes bien dérisoires pour « *rendre conte* » de l'horreur d'une telle situation[1170]. Et pourtant, ce sont les seules (armes) qui existent, « *si l'on veut qu'un peu d'espoir vienne au monde.*[1171] » Il appartient aux écrivains de dégager et de communiquer une prise de position condamnant l'acte criminel. Sur le mode fictionnel, les auteurs sont appelés à faire sentir l'horreur observée sur le terrain du réel pour éveiller les sens, sensibiliser les cœurs, frapper l'imagination, susciter la réflexion et la prise de conscience[1172]. La mission est en quelque sorte délicate puisqu'il faut

---

[1161]WABERI, A., *Op. cit.*, p. 13.
[1162].*Ibidem.*
[1163].SEMUJANGA, J., *Op. cit.*, *Présence Prancophone*, n° 67, p. 101.
[1164]NGALASSO, M. M., *Op. cit.*, *KZ – memoria scripta 4*, p. 167.
[1165]. BLANCHOT, M., *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 165, cité par *Ibidem.*, p. 167.
[1166].WABERI, A., *Op. cit.*, p. 14.
[1167].TADJO, V., *Op. cit.*, 2000, p. 38.
[1168].NGALASSO, M. M., *Op. cit.*, *KZ – memoria scripta 4*, p. 166.
[1169].WABERI, A., *Op. cit.*, p. 15, cité par SEMUJANGA, J., *Op. cit.*, *Présence Francophone*, n° 67, p. 101.
[1170]BREZAULT, E., *Op. cit.*, 2005, pp. 167-168.
[1171].WABERI, A., *Op. cit.*, p. 14.
[1172].NGALASSO, M. M., *Op. cit.*, *KZ – memoria scripta 4*, p. 168.

recréer les conditions du drame et transmettre une émotion forte, sans surenchère des des mots[1173].

Concernant les véritables motivations du projet, il reste à savoir si les auteurs ont écrits par « devoir » - qui suppose une contrainte ou une obligation – ou par « *un sentiment de reconnaissance et d'appartenance*[1174]. » Certains critiques vont même un peu trop loin en qualifiant les fictions écrites à la mémoire du génocide rwandais de « *littérature de commande*[1175] », comme si les auteurs avaient un contrat à honorer. Un tel discours est sûrement de nature à déplaire aux auteurs, notamment à Diop qui pratique une écriture engagée pour « *réhabiliter la mémoire des morts et d'assurer le salut des vivants.*[1176] » Pour Véronique Tadjo, la prise de conscience est en quelque sorte la réaction à l'appel de Yolande Mukagasana exprimé dans le titre *N'aie pas peur de savoir* : « *Que mes yeux voient, que mes oreilles entendent, que ma bouche parle. Je n'ai pas peur de savoir.*[1177] » Tadjo ne voudrait pas perdre de vue ce qui doit grandir « *en nous* », c'est-à-dire : « *l'espoir et le respect de la vie.*[1178] »

L'engagement des écrivains ne dépend pas d'une obligation quelconque. Selon Catherine coquio, ils n'ont jamais écrit par « devoir », spécialement pour donner lieu à un « *'sinapisme' littéraire*[1179] » : « *L'appropriation immédiate de cette formule – « Écrire par devoir de mémoire » - n'était que l'expression mimétique d'un mal autant africain qu'européen : avoir fermé les yeux devant un génocide.*[1180] »

À la sortie des livres en 2000, ils ne sont pas largement diffusés dans le pays. Ils ne font que circuler au compte-gouttes à l'Université de Butare où on les étudie sur extraits photocopiés[1181]. Par contre, ces fictions littéraires sont suffisamment exploitées en Europe par les jeunes chercheurs mais aussi par des critiques littéraires spécialistes de la littérature négro-africaine dont les noms sont souvent cités dans cette étude. Ainsi, la réalité de cette violence extrême a donné lieu à une littérature africaine nouvelle qui a en même temps suscité une actualité critique correspondant à ce que Coquio appelle « *un début de décloisonnement des discours : le propos critique* […] *sur cette production littéraire africaine s'est mis à croiser*

[1173].Ibidem.
[1174].FONKOUA, R., *Op. cit.*, *Lendemains*, n° 112, p. 70, cité par BREZAULT, E., *Op. cit.*, 2005, p. 172.
[1175].MFABOUM, Edmond, « De la littérature de commande : du texte assassin des génocidaires au texte-placébo de l'opération Écrire par devoir de mémoire », communication au colloque *Les langages de la mémoire*, *Op. cit.*
[1176].NGALASSO, M. M., *Op. cit.*, *KZ – memoria scripta 4*, p. 173.
[1177].TADJO, V., *Op. cit.*, 2000, p. 20.
[1178].*Ibidem.*
[1179].COQUIO, C., *Op. cit.*, 2004, p. 167.
[1180].*Ibidem.*
[1181].*Ibidem.*, p. 161.

celui qui concernait jusque-là la catastrophe nazie et les traitements « littéraires » de la shoah.[1182] »

Après l'opération de Fest'Africa, l'impact sur les écrivains rwandais n'est pas très sensible. Toutefois, il y a lieu de reconnaître qu'elle a timidement inspiré, ou peut-être qu'elle a motivé quelques-uns. On pense entre autres au récit autobiographique d'Anicet Karege[1183] et au roman de Gilbert Gatore[1184]. Le premier retrace les vicissitudes de Gustave Giraneza, un jeune professeur de français dans une région dont il n'est pas originaire. Gustave est confronté à une situation politique et sociale très difficile à vivre. Libéré après huit mois de prison, marqué par de nombreuses séances de tortures, il s'engage à prêcher la tolérance et la solidarité. Son objectif ne sera jamais atteint car le pays va basculer dans le génocide de 1994. Tandis que le second, à la manière d'Emmanuel Dongala, nous propose un roman alternant les récits de deux personnages, Niko et Isaro, respectivement, le bourreau et la victime, qui se répondent dans un long dialogue montrant que survivre à un tel passé reste malaisé, que l'on appartienne à l'un ou l'autre camp. Alors que les massacres embrasent ce pays sans nom, Niko, victime de sa différence et de l'indifférence d'un père, rejoint les tortionnaires, armés de gourdins et de machettes. Ce choix n'en est pas un, et l'attitude de Niko est mue par des ressorts étrangers aux notions d'ethnies et de religion. Niko le muet, Niko le paria, trouve dans son statut de bourreau une place, une importance, un pouvoir inattendus. Des années plus tard, Isaro (elle a étrangement les mêmes projets que Pelouse dans *La Phalène des collines*), adoptée en France lorsqu'elle fut, enfant, sauvée de la tuerie, entend fortuitement des nouvelles de son pays d'origine à la radio. Sa vie bascule vers le passé. Elle abandonne sa famille et ses brillantes études pour s'y rendre et récolter les témoignages des habitants, dans l'espoir vain de comprendre l'inconcevable[1185].

Somme toute, Cornelius dans *Murambi le livre des ossements* tient à rappeler que tout n'est pas perdu puisqu'au fond, on peut « *devenir un pays comme les autres* » : « *Heureux ou accablé par la misère, je ne sais pas trop. Un pays comme les autres, c'est tout.* » (MLO, p. 143) Nous retrouvons cette note d'espoir dans la philosophie de Bidima selon laquelle « *l'Afrique n'est pas seulement le domaine de la misère, des dictateurs, et d'expérimentation des fondamentalismes, elle est aussi un terrau de possibilités, un espace où des individus élèvent leurs problèmes au niveau du concept.*[1186] » Le philosophe, ou l'intellectuel africain

[1182].*Ibidem.*, p. 165.
[1183].KAREGE, A., *Sous le déluge rwandais*, Paris, L'Harmattan, 2005.
[1184].GATORE, G., *Le Passé devant soi*, Paris, Phébus, 2008.
[1185].Extrait du commentaire de Marie-Valentine Chaudon sur le site : *la-Croix. Com*.
[1186].BIDIMA, J-G., *Op. cit.*, 1995, 123.

en général, devra se comporter dans ce cadre non comme un simple acteur universitaire, mais en tant qu'un être engagé à interroger son devenir et ses incertitudes au regard de son histoire.

En fin de compte, les fictions littéraires africaines, tout en décriant toutes les formes de violences extrêmes, ont favorisé, de manière générale, une écriture où « *demain serait toujours l'évolution positive d'hier*[1187] », pour reprendre la pensée de la philosophe Isabelle Favre. Cette formule récapitule tous les « *mots de la fin*[1188] » des romans de notre corpus. Diop et Lamko croient en la vie qui sera perpétrée par les enfants de Zakya (et Cornelius) ou celui de Pelouse et Muyango. Pour Monénembo, même après le passage du diable, il y a toujours de la vie qui reste. Ce *happy-end* débouche, selon les théories d'Hannah Arendt, sur un commencement, une affirmation de vie, de liberté et d'espoir.

BIBLIOGRAPHIE

I. Textes de base

DIOP, B. B., *Murambi le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
LAMKO, K., *La Phalène des collines*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000.
MONÉNEMBO, T., *L'Aîné des orphelins*, Paris, Le Seuil, 2000.

II. Autres œuvres de fiction citées

A. Fictions africaines

[1187].FAVRE, I., *Op. cit.*, p. 118.
[1188].LARROUX, G., *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

ACHEBE, C., *Le Monde s'effondre* [*Things Fall Apart*], trad. de l'anglais par Michel Ligny, Paris, Présence Africaine, 1966, réimpr. 1977.
Le Malaise [*No Longer at Ease*], trad. de l'anglais par Jocelyn Robert Duclos, Paris, Présence Africaine, 1974.

ADIAFFI, J-M., *La Carte d'identité*, Paris, Hatier, 1980, réimpr. 2002.
Silence on développe : La Piste de la libération, Assou Atim : axe roman II, Paris, Nouvelles du Sud, 1992.

AGUALUSA, J. E., *La Saison des fous* [*Estacao das Chuvas*], trad. du portugais par Michel Laban, Paris, Gallimard, 2003.

AKA, M-D., *Le Silence des déshérités*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1998.

AMADI, E., *Les Grands étangs* [*The Great Ponds*], trad. de l'anglais par Véronique Tadjo et Sylvie Tournade, Paris, Hatier, 1993.

ARMAH, A. K., *L'Age d'or n'est pas pour demain* [*The Beautyful Ones Are Not Born*], trad. de l'anglais par Josette et Robert Mane, Paris, Présence Africaine, 1976.

BA, M., *Un Chant écarlate*, Dakar, NEA, 1981, réimpr. 1998.

BAMBOTÉ, M. P., *Chant funèbre pour un héros d'Afrique, précédé d'un chant populaire adapté par Sembène Ousmane*, Tunis, S.N.E.D., 1962.

BETI, M., *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999. Rééd. Paris, Presses Pocket, 2001.
Branle-bas en noir et blanc, Paris, Julliard, 2000.

BEYALA, C., *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Paris, Stock, 1987.
Tu t'appelleras Tanga, Paris, Stock, 1988.
Seul le diable le savait, Paris, Le Pré aux Clercs, 1990.

BHÉLY-QUÉNUM, O., *Un piège sans fin*, Paris, Stock, 1960. Rééd. Paris, Présence Africaine, 1978, réimpr. 1985.

BOLYA BAENGA, *Cannibale*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1986.
La Polyandre, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998.

BONI, N., *Crépuscule des temps anciens : chronique du Bwamu*, préf. de G. Manessy, Paris, Présence Africaine, 1994, (1e éd. Paris, Présence Africaine, 1962, réimpr. 1972).

BONI, T., *Une Vie de crabe*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1990.

BRINK, A., *Au plus noir de la nuit* [*Looking on Darkness*], trad. de l'anglais par Robert Fouques-Duparc, Paris, Stock, 1976. Rééd. Paris, LGF, préf. de Claude Wauthier, 1978, réimpr. 1990.
Une Saison blanche et sèche [*A Dry White Season*], trad. de l'anglais par Robert

Fouques-Duparc, Paris, Stock, 1980, réimpr. 1989.

Un acte de terreur [*Nina et Lisa*] [*An Act of Terror*], trad. de l'anglais par Jean Guiloineau, LGF, 1991.

BUGUL, K., *La Folie et la Mort*, Paris, Présence Africaine, 2000.

CÉSAIRE, A., *Une Saison au Congo*, Paris, Le Seuil, 1966, réimpr. 1973.

« Cahier d'un retour au pays natal », *La Poésie*, Paris, Le Seuil, 1994.

DIAKHATÉ, L., *Prisonnier du regard*, Dakar, NEA, 1975.

DIALLO, A. M., *Kouty, mémoire de sang*, Paris, Gallimard, 2002.

DIALLO, B., *La Nuit des chiens*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DIALLO, M. K., *La Chance*, Paris, Éd. Moreux, 2000.

DIARRA, M-A., *Sahel ! Sanglante sécheresse*, Paris, Présence Africaine, 1981.

DIOP, B. B., *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981. Rééd. Paris, Le Serpent à Plumes, 2002.

Les Tambours de la mémoire, Paris, Nathan, 1987. Rééd. Paris, L'Harmattan, 1990.

Les Traces de la meute, Paris, L'Harmattan, 1993.

Le Cavalier et son ombre, Paris, Stock, 1997. Rééd. Abidjan, N.E.I., 1999.

DIOP, P. P., *La Poubelle*, Paris, Présence Africaine, 1984.

DJEDANOUM, N., *Nyamirambo*, Bamako, Lille, Le Figuier, Fest'Africa Ed., 2000.

DJOMBO, H., *Le Mort vivant*, Paris, Présence Africaine, 2000.

DOGBÉ, Y-E., *La Victime*, Lomé, Éd. Akpagnon, 1979.

L'Incarcéré, Lomé, Éd. Akpagnon, 1980.

DONGALA, E., *Un Fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris, Albin Michel, 1973. Rééd. Paris, Le Serpent à Plumes, 2003.

Les Petits garçons naissent aussi des étoiles, Paris, Le Serpent à Plumes, 1998.

Johnny Chien Méchant, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002.

ELMI, I. Y., *La Galaxie de l'absurde*, Paris, L'Harmattan, 1997.

ESSOMBA, J.-R., *Le Destin volé*, Paris, Présence Africaine, 2003.

ETOUNDI-MBALLA, P., *Une Vie à l'envers*, Yaoundé, Éd. SOPECAM, 1987.

FALL, M., *La Plaie*, Paris, Albin Michel, 1967.

FANTOURÉ, M-A., *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972. Rééd. 1980, 1995.

Le Récit du cirque : de la vallée des morts, Paris, Buchet-Chastel, 1975. Rééd. Paris, Présence Africaine, 2000.

GATORE, G., *Le Passé devant soi*, Paris, Phébus, 2008.

GOYEMIDE, E., *Le Dernier survivant de la caravane*, Paris, Présence Africaine, 1998, (1e éd. Paris, Hatier, 1985).

HAZOUMÉ, P., *Doguicimi*, préf. de Georges Hardy, préf. de la nouvelle éd. « Quarante ans après » par Robert Cornevin, Paris, Maisonneuve et Larose, 1978 (réimpr. 1989, 1e éd. Paris, Larose, 1938).

ILBOUDO, M., *Murekatete*, Bamako, Lille, Le Figuier, Fest'Africa Ed., 2000.

ILBOUDO, P. G., *Les Carnets secrets d'une fille de joie*, Ouagadougou, La Mante, 1988, réimpr. 1991.

KANE, C. H., *L'Aventure ambiguë*, préf. de Vincent Monteil, Paris, Julliard, 1961. Rééd. Paris, UGE, 1971, 1973, 1974, 1979, 1989, 1993, 1995, 1998, 2002.

Les Gardiens du temple, Paris, Stock, 1995. Rééd. Abidjan, NEI, 1996, réimpr. 1997.

KAREGE, A., *Sous le déluge rwandais*, Paris, L'Harmattan, 2005.

KARONE, Y., *Le Bal des caïmans*, Paris, Karthala, 1980.

KONATÉ, M., *Une Saison de symphonie*, Bamako, Éd. Jamana, 1989.

KONE, A., *Jusqu'au seuil de l'irréel : chronique*, Abidjan, NEA, 1976.

Les Canaris sont vides, Abidjan, NEA, 1984.

KOUROUMA, A., *Les Soleils des indépendances*, Paris, Le Seuil, 1970.

Monnè, outrages et défis, Paris, Le Seuil, 1990.

En attendant le vote des bêtes sauvages, Paris, Le Seuil, 1998.

Le Diseur de vérité, Châtenay-Malabry, Acoria, 1996.

Allah n'est pas obligé, Paris, Le Seuil, 2002.

KOWANOU, H., *Les Enfants de la poubelle*, Porto-Novo, Ed. HDH, 2000.

LAYE, B., *Une Femme dans la lumière de l'aube*, Paris, Seghers, 1988.

LOPES, H., *La Nouvelle Romance*, Yaoundé, CLE, 1976. Rééd. Dakar, Yaoundé, NEA, CLE, 1980.

Le Pleurer-rire, Paris, Présence Africaine, 1982. Rééd. 2003.

LY, I., *Toiles d'araignées*, Paris, L'Harmattan, 1982.

MABANCKOU, A., *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2002.

Verre Cassé, Paris, Le Seuil, 2005.

Mémoires de porc-épic, Paris, Le Seuil, 2006.

MAKHÉLÉ, C., *Le Cercle des vertiges*, Paris, L'Harmattan, 1982.

MAKOUTA-MBOUKOU, J-P., *Les Dents du destin*, Abidjan, NEA, 1984.

MAMANI, A., *Sarraounia. Le Drame de la reine magicienne*, Paris, ACCT, Nathan, 1989, (1e éd. Paris, L'Harmattan, 1980).

MAYORO DIOP, A., *Prisonniers de la vie*, Dakar, NEA, 1993.

MDA, Z., *Le Pleureur* [*Ways of Dying*,], trad. de l'anglais par Catherine Glenn-Lauga, Paris, Éd. Dapper, 1999.

MEYER, D., *Jusqu'au dernier* [*Dead Before Dying*], trad. de l'anglais par Robert Pépin, Paris, Le Seuil, 2003.

MELLAH, F., *Le Conclave des pleureuses*, Paris, Le Seuil, 1987 (2e éd. Tunis, Cérès, 1993).

MERLE, R., *La Mort est mon métier*, Paris, Gallimard, 2000 (1952 pour l'original).

MOFOLO, T., *Chaka. Une épopée bantoue*, Paris, Gallimard, 1949 (trad. de V. Ellenberger).

MONÉNEMBO, T., *Les Crapauds-brousse*, Paris, Le Seuil, 1979.

Les Écailles du ciel, Paris, Le Seuil, 1986.

Un Rêve utile, Paris, Le Seuil, 1991.

Un Attiéké pour Elgass, Paris, Le Seuil, 1993.

Pelourinho, Paris, Le Seuil, 1995.

Cinéma, Paris, Le Seuil, 1997.

Peuls, Paris, Le Seuil, 2004.

Le Roi du Kahel, Paris, Le Seuil, 2008.

MONGO, P., *L'Homme de la rue*, Paris, Hatier, 1987.

MUDIMBE, V-Y., *Entre les eaux : Dieu, un prêtre, la révolution*, Paris, Présence Africaine, 1973. Rééd. Paris, Présence Africaine, Nathan, 1986.

Le Bel Immonde, préf. de Jacques Howlett, Paris, Présence Africaine, 1976.

L'Écart, Paris, Présence Africaine, 1979.

NAIGIZIKI, S., *Mes Transes à trente ans*, Astrida, Groupe Scolaire, 1955.

Escapade rwandaise, Bruxelles, G.-A. Deny, 1950.

NANGA, B., *Les Chauves-souris*, Paris, Présence Africaine, 1980. Rééd. 1995.

NDENG MONEWOSSO, J., *Pris entre deux forces*, Paris, La Pensée Universelle, 1975.

NDIOUNE, A., *La Vie en spirale*, Paris, Gallimard, 1998.

NDEDI-PENDA, P., *La Nasse*, Yaoundé, CLE, 1971.

NGANANG, P., *Temps de chien: chronique animale*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003.

NGANDU NKASHAMA, P., *La Malédiction*, Paris, Silex, ACCT, 1983.

Le Pacte de sang, Paris, L'Harmattan, 1984.

La Mort faite homme, Paris, L'Harmattan, 1986.

Les Étoiles écrasées, Paris, Publisud, 1988.

NGOYE, A., *Kin-la-joie, Kin-la folie*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Agence Black Bafoussa, Paris, Gallimard, 1996.

Sorcellerie à bout portant, Paris, Gallimard, 1998.

Ballet noir à Château-Rouge, Paris, Gallimard, 2001.

NGUGI WA THIONG'O, *Enfant, ne pleure pas* [*Weep Not, Child*], trad. de l'anglais par Yvon Rivière, Paris, Hatier, 1983 (réimpr. 1991).

Et le blé jaillira [*A Grean of Wheat*], trad. de l'anglais par Jacques Denève, Paris, Julliard, 1969.

NIANE, D. T., *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

NIMROD, *Les Jambes d'Alice*, Arles, Actes Sud, 2001.

NKOSI, L., *Le Sable des Blancs* [*Mating Birds*], trad. de l'anglais par Anne Laflaquière, postface de Nimrod, Paris, Éd. Dapper, 2002 (1ère éd. française : Paris, Éd. Balland, 1986).

OUSSOU-ESSUI, D., *Les Saisons sèches*, Paris, L'Harmattan, 1979.

OYONO, F., *Le Vieux nègre et la médaille*, Paris, Julliard, 1956. Rééd. Paris, UGE, 1974, 1993.

SARO-WIWA, K., *Sozaboy (Pétit minitaire)* [*Sozaboy, A Novel in Rotten English*, 1985], trad. de l'anglais par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, introd. de William Boyd, Arles, Actes Sud, 1998.

Lemona [*Lemona's Tale*], trad. de l'anglais par Kangni Alem, Paris, Éd. Dapper, 2002.

SASSINE, W., *Le Jeune homme du sable*, Paris, Présence Africaine, 1979.

Le Zéhéros n'est pas n'importe qui, Paris, Présence Africaine, 1985.

SEMBÈNE, O., *Le Docker noir*, Paris, Debresse, 1957, 2e éd. Présence Africaine, 1973, réimpr. 1982, 2002.

Ô pays, mon beau peuple !, Paris, Le Livre Contemporain, 1957, réimpr. 1971, 1975, 1977, 1982. Rééd. Paris, Presses Pocket, 1990.

Xala, Paris, Présence Africaine, 1973, réimpr. 1983, 1995.

SOCÉ, O., *Karim : roman sénégalais*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1935.

SONY LABOU TANSI, *La Vie et demie*, Paris, Le Seuil, 1979.

L'Etat honteux, Paris, Le Seuil, 1981.

L'Anté-peuple, Paris, Le Seuil, 1983.

SOW FALL, A., *La Grève des Bàttu ou les déchets humains*, Dakar, NEA, 1979. Rééd. Paris, Le Serpent à Plumes, 2001.

Ex-père de la nation, Paris, L'Harmattan, 1987.

SOYINKA, W., *Cet Homme est mort* [*The Man Died*], trad. de l'anglais et préf. par Étienne Galle, Paris, Belfond, 1980.

Une Saison d'anomie [*Season of Anomy*], trad. de l'anglais par Étienne Galle, Paris, Belfond, 1987. Rééd. Paris, LG F, 1993.

TADJO, V., *Le Royaume aveugle*, Paris, L'Harmattan, 1990.

L'Ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda, Arles, Actes Sud, 2000. Éd. Dapper, 2002.

TATI-LOUTARD, J-B., *Le Récit de la mort*, Paris, Présence Africaine, 1987.

TCHICAYA U TAM'SI, *Les Cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980.

Les Méduses ou les orties de mer, Paris, Albin Michel, 1982.

Les Phalènes, Paris, Albin Michel, 1984.

Ces Fruits si doux de l'arbre à pain, Paris, Seghers, 1987.

TRAORÉ, A., *Sidagamie*, Paris, Présence Africaine, 1988.

TRAORÉ, I.-S., *Les Ruchers de la capitale*, Paris, L'Harmattan, 1982.

TSHISUNGU WA TSHISUNGU, J., *Le Croissant des larmes*, Paris, L'Harmattan, 1989.

TUTUOLA, A., *Ma vie dans la brousse des fantômes* [*My Life in the Bush of Ghosts*,], trad. de l'anglais par Michèle Laforest, Paris, Berfond, 1988. Rééd. Paris, UGE, 1993.

WABERI, A. A., *Moisson de crânes*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2000.

Rifts routes rails : variations romanesques, Paris, Gallimard, 2001.

ZINSOU, E. O., *Le Discours d'un affamé*, préf. d'Adrien Huannou, Cotonou, ONEPI, 1988, réimpr. 1993, 1995.

Les Sanglots politiques, Cotonou, Éd. du Flamboyant, ONEPI, 1995.

ZONGO, N., *Le Parachutage*, Ouagadougou, ABC, 1988.

B. Fictions non africaines

BALZAC, H. de, *La Comédie humaine*, t. v. *Études des mœurs : scènes de la vie de province, scènces de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, 1977, réimpr. 1982, 1987, 1992, 1997, 2001, 2005. Ce tome contient : *Illusions perdues* ; *Histoire des treize : Ferragus, La duchesse de Langeais, La fille aux yeux d'or*. Il est édité par Rose Fortassier, Pierre-Georges Castex et Rolland Chollet.

BAYLE, R-M., *Souviens-toi Akeza ! Les enfants rwandais dans la guerre*, Paris, Éd. La Découverte et Syros, 1997.

CAMUS, A., *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

La Peste, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, Paris, Gallimard, 1985.

COURTEMANCHE, G., *Un Dimanche à la piscine de Kigali*, Montréal, Éd. Boréal, 2000.

GOUJON, E., *Espérances et autres nouvelles du génocide rwandais*, Paris, Hatier International, 2002.

GOUREVITCH, P., *Nous avons le plaisir de vous informer que demain nous serons tués avec nos familles : chroniques rwandaises* [*We wish to inform you that tomorrow we will be killed with our families : stories from Rwanda*], trad. de Philippe Delamare, Paris, Denoël, 1999.

HATZFELD, J., *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais*, Paris, Le Seuil, 2000.

Une Saison de machettes. Récits, Paris, Le Seuil, 2003.

LA FONTAINE, J. (de), *Fables : Livre III*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, réimpr. 1996.

LINHART, R., *L'Établi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

STASSEN, J-P., *Déogratias* (bande dessinée), Paris, Dupuis, 2000.

VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*, Paris, Hachette, 1976.

Micromégas, Zadig, Candide (Présentation par René Pomeau), Paris, Flammarion, 1994.

III. Récits de témoignage

ATALA, J-P., *Prison d'Afrique. 5 ans dans les geôles de Guinée*, Paris, Le Seuil, 1976.

BIZOT, F., *Le Portail*, Paris, Éditions de la Table Ronde, 2000.

KAYITESI, A., *Nous existons encore*, Paris, Michel Lafon, 2004.

LEVI, P., *Si c'est un homme* [*Si questro è uomo*], Paris, Julliard, 1987, réimpr. 1990.

MUJAWAYO, E., *SurVivantes. Rwanda. Dix ans après le génocide* (Avec Souäd Belhaddad comme co-auteur), Paris, éd. de l'Aube, 2004.

MUKAGASANA, Y., *La Mort ne veut pas de moi*, Paris, Fixot, 1997.

N'aie pas peur de savoir, Paris, Laffont, 1999.

Les Blessures du silence, Arles, Actes Sud, 2001.

MUKANSONGA, S., *Inyenzi ou les Cafards* (postface de Boniface Mongo-Mboussa), Paris, Gallimard, 2006.

ROUSSET, D., *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Hachette Littératures, 1998 (1946 pour l'original).

SERENY, G., *Au fond des ténèbres*, Paris, Denoël, 1975, réimpr. 2007.

UMUTESI, C., *La Paix dans l'âme*, Paris, Kambla Éd., 2004.

WIESEL, E., *La Nuit*, Paris, Minuit, 1958, réimpr. 1988, 1995.

IV. Théorie et critique littéraire

A. Ouvrages de critique générale

AUERBACH, E., *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968 (1946 pour l'original).

BACHELARD, G., *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BARTHES, R. & alii, *Littérature et réalité*, Paris, Le Seuil, 1982.

BECKER, C., *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Nathan, 2000.

BETHLENFALVAY, M., *Les Visages de l'enfant dans la littérature du XIX^e^ siècle. Esquisse d'une typologie*, Genève, Librairie Droz, 1979.

CANNONE, B., *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001.

COHN, D., *Le Propre de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2001.

DAUNAIS, I., *Frontières du roman. Le personnage réaliste et ses fictions*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 2002.

GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972

Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Le Seuil, 1982.

GOLDENSTEIN, J-P., *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999.

GOLDMANN, L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

GRIVEL, C., *Fantastique-fiction*, Paris, PUF, 1992.

ISSACHAROFF, M., *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976.

ISER, W., *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1976.

KRISTEVA, J., *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.

KUNDERA, M., *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

LARROUX, G., *Le Mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

LEJEUNE, P., *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1995.

McINTOSH, F., *La Vraisemblance narrative en question*, Sartrouville, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

PÉRIGOT, B., *Dialectique et littérature : Les Avatars de la dispute entre Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2005.

PIÉGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

RABAU, S., *Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.

REUTER, Y., *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996.

RICOEUR, P., *Temps et récit I, II, III*, Paris, Le Seuil, 1983-1985.

Temps et récit III. Le temps raconté, Paris, Le Seuil, 1985, réimpr. 1991.

RIFFATERRE, M., *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983.

VILLANI, J., *Le Roman*, Paris, Belin, 2004.

ZÉRAFFA, M., *Roman et société*, Paris, PUF, 1965.

B. Ouvrages de critique spécifique

BALDOLPH, J., *Le Roman de langue anglaise en Afrique de l'Est 1964-1976*, Thèse d'État, Université de Caen, 1981 (sous la direction de Lucien Leclaire).

BOKIBA, A-P., *Écritures et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BORGOMANO, M., *Des Hommes ou des bêtes ? Lecture de* En attendant le vote des bêtes sauvages *de Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2000.

BREZAULT, E., *Les Nouvelles tendances de la fiction dans l'Afrique francophone au tournant du siècle (1990-2000)*, Thèse de Doctorat (2 tomes), Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2005 (sous la direction de Daniel-Henri Pageaux).

CHEMAIN, R., *L'Imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1976.

La Ville dans le roman africain, Paris, ACCT/L'Harmattan, 1981. Rééd. Paris, L'Harmattan,1999.

CHEVRIER, J., *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, Nathan, 1999.

La Littérature nègre, Paris, Armand Colin, 2003 (1e éd. 1984, rééd. 1999).

Le Lecteur d'Afriques, Paris, Honoré Champion, 2005.

Littératures francophones d'Afrique noire, Aix-en-Provence, Édisud, 2006.

CORNATON, M., *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1990.

CORNEVIN, R., *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, PUF, 1976.

COUSSY, D., *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.

DEHON, C. L., *Le Réalisme africain. Le Roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DEVÉSA, J-M., *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

DIALLO, B., *Du Réel au roman dans l'œuvre romanesque de Mohamed-Alioum Fantouré*, Thèse de Doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1988 (sous la direction de Jack Corzani).

DIOP, S. (s/dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002.

DOUIDER, S., *Le Roman maghrébin et subsaharien de langue française. Études comparées*, préf. d'Arlette Chemain, Paris, L'Harmattan, 2007.

FONKOUA, R. & HALEN, P. (édit. avec la collab. de Kathalina Städtler), *Les Champs littéraires africains*, Paris, L'Harmattan, 2001.

GANDONOU, A., *Le Roman ouest-africain de langue française. Étude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002.

GASSAMA, M., *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar, Abidjan, NEA, réimpr. 1993.

JACKSON, P., *La Littérature africaine et la politique. Une étude comparée entre la littérature africaine d'expression anglaise et d'expression française*, Thèse de Doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 1977 (sous la direction de Robert Escarpit).

KESTELLOT, L., *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Paris, EDICEF, 1992.

KESTELOOT, L. & DIENG, B., *Les Épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala-Unesco, 1997.

MATESO, L., *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986.

MATHIEU-JOB, M. (édit.), *L'Intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, Publications du CELFA, 2003.

MIDIOHOUAN, G. O., *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.

MOURA, J-M., *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

NAUMANN, M., *Les Nouvelles voies de la littérature africaine et de libération. (Une littérature « voyoue »)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

NGANDU NKASHAMA, P., *Écritures et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1989.

PARAVY, F., *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain*, Paris,

L'Harmattan, 1999.

RIESZ, J., *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – Contextes – Intertextes*, Paris, Karthala, 2007.

YEZI, A-C., *Violence de l'oppression, violence dans la création. Jean Genet, Leroi Jones, Bernard-Marie, Koltès*, Rapport de DEA, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2001 (sous la direction de Jean-Michel Devésa).

V. Ouvrages de Grammaire, Linguistique et Stylistique

BAYLON, C. & FABRE, P., *Les noms de lieux et de personnes*, Paris, Nathan, 1982.

BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BRUNOT, F., *Histoire de la langue française*, t. XII, Paris, Armand Colin, 1968.

CHAURAND, J., *Histoire de la langue française*, Paris, PUF, 1969.

CHEVALIER, J. C., BLANCHE-BENVENISTE, C., ARRIVÉ, M., PEYTARD, J., *Grammaire Larousse du français contemporain*, Paris, Librairie Larousse, 1964.

DAUZAT, A., *Les Noms de personnes. Origine et évolution*, Paris, Delagrave, 1924.
Les Noms de lieux. Origine et évolution, Paris, Delagrave, 1926.
La Toponymie française, Paris, Payot, 1939.
Traité d'anthroponymie française : Les Noms de famille de France, Paris, Payot, 1945.

DENIS, D. & SANCIER-CHATEAU, A., *Grammaire du français*, Paris, LGF, 1994.

DEROY, L., *L'Emprunt linguistique*, Paris, Les Belles-Lettres, 1980.

DUMONT, P., *Le Français langue africaine*, Paris, L'Harmattan, 1990.

DUPRIEZ, B., *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 1984.

FONTANIER, P., *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

FROMILHAGUE, C. & SANCIER, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991. Rééd. Paris, Dunod, 1996.

GREIMAS, A-J. & COURTÈS, J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

GREVISSE, M., *Le Bon usage*, Paris, Louvain- la-Neuve, Duculot, 1993.

JEANDILLOU, J-F., *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, 2006.

JONASSON, K., *Le Nom propre. Constructions et interprétations*, Paris, Duculot, 1994.

PEYTARD, J., *Syntagmes 2, Enseignement du français oral, les structures variantes. Lautréamont, Apollinaire*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

RASTIER, F., *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1979.

RIGOLOT, F., *Poétique et onomastique. L'exemple de la renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1977.

ROUSTAING, C., *Les Noms de lieux*, Paris, PUF, 1992.

VI. Essais et ouvrages de sciences humaines : Philosophie, Histoire, Sociologie, …

ADORNO, T., *The Authoritarian Personality*, New York, Norton, 1969.

Prismes: Critique de la culture et de la société, Paris, Payot, 1986.

AGAMBEN, G., *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin. Homo Sacer III*, Paris, Rivages, 1999.

ARENDT, H., *Les Origines du totalitarisme. 3. Le Système totalitaire*, trad. de Patrick Lévy, Paris, Le seuil, 1951, réimpr. 1972.

Condition de l'homme moderne, Paris, Calmann-Lévy, 1958, réimpr. 1961, 1981.

Les Origines du totalitarisme. Eichmann à Jélusalem, Paris, Gallimard, 2002.

ATTRIGDE, D. & JOLLY, R., *Writing South Africa. Literature, apartheid, and democracy, 1970-1995*, New York, Cambridge Universty Press, 1998.

JOUVENEL, B. (de), *Du Pouvoir*, Paris, Hachette, 1972.

BERNAULT, F. (s/dir.), *Enfermement, prison et châtiments en Afrique. Du XIX^e siècle*, Paris, Karthala, 1999.

BETTELHEIM, B., *Le Cœur conscient*, Paris, Robert Laffont, 1972.

BIDIMA, J-G., *La Philosophie négro-africaine*, Paris, PUF, 1995.

L'Art négro-africain, Paris, PUF, 1997.

BILONGO, B., *La Nomination négro-africaine. Sociologie et Philosophie du Nom en Afrique noire*, Yaoundé, CEPER, 1980.

BLANCHOT, M., *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BOUBOU, H., *Essai d'analyse de l'Éducation en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1972.

BOURGES, H. & WAUTHIER, C., *Les 50 Afriques*, t. 2, Paris, Le Seuil, 1979.

BORNAND, M., *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-1990)*, Genève, Droz, 2004.

BRAECKMAN, C., *Rwanda : Histoire d'un génocide*, Paris, Fayard, 1994.

BROSSAT, A., *L'Épreuve du désastre. Le XX^e siècle et les camps*, Paris, Albin Michel, 1996.

BRUAIRE, C., *La Dialectique*, Paris, PUF, 1985.

BRUNETEAU, B., *Le Siècle des génocides. Violences, massacres et processus génocidaires de l'Arménie au Rwanda*, Paris, Armand Colin, 2004.

BUIJTENHUIJS, R., *Le Mouvement « Mau-Mau ». Une révolte paysanne et anti-coloniale en Afrique*, Paris, Mouton-La Haye, 1971.

CHAUMONT, J-M., *La Concurrence des victimes : génocide, identité, reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1997.

CLAUSEWITZ, C. V., *De la guerre*, Paris, Gérard Lebovici, 1989.

COQUIO, C., *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1999.

Rwanda : Le Réel et les récits, Paris, Belin, 2004.

L'Enfant et le génocide. Témoignages sur l'enfance pendant la Shoah, Paris, Robert Laffont, 2007.

DALLAIRE, R., *J'ai serré la main du diable. La faillite de l'humanité au Rwanda* [*Shake hands with the devil*], Libre expression, 2003.

DANA, C., *Fictions pour mémoire. Camus, Perec et l'écriture de la Shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998.

DEMAISON, A., *Diaeli, le livre de la sagesse noire*, Paris, Piazza, 1931.

DICKS, H., *Les Meurtres collectifs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

DIDI-HUBERMAN, G., *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2001, réimpr. 2003.

DUMONT, R., *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Le Seuil, 1973.

ELIADE, M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

FANON, F., *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.

GADEN, H., *Proverbes et Maximes Peuls et Toucouleurs*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1931.

JOLLY, J., *Histoire du continent africain. Des origines à nos jours*, t. 2, Paris, L'Harmattan, 1999.

KAJEGUHAKWA, V., *Rwanda. De la terre de paix à la terre de sang. Et après ?*, Paris, Éd. Rémi Perrin, 2001.

KAYIMAHE, V., *France-Rwanda, les coulisses du génocide*, Paris, Dagorno, 2002.

LEVENE, M. & ROBERTS, P. (s/dir.), *The Massacre in History*, New York, Bargain Books, 1999.

LEVI, P., *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.

PARRAU, A., *Écrire les camps*, Paris, Belin, 1995.

PRUNIER, G., *Rwanda 1959-1996. Histoire d'un génocide*, Paris, Dagorno, 1997.

RANGIRA, B. G. & KALISA, C. (édit.), *Dix ans après : Réflexions sur le Génocide*

Rwandais, Paris, L'Harmattan, 2005.

RICOEUR, P., *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.

ROSTAND, E., *Pensées d'un biologiste*, Paris, J'ai lu, 1973.

RUBY, M., *Le Livre de la déportation. La vie et la mort dans les 18 camps de concentration et d'extermination*, Paris, Robert Laffont, 1995.

RURANGWA, J.M.W., *Rwanda. Le génocide des Tutsi expliqué à un étranger*, Lille, Bamako, Le Figuier, Fest'Africa, 2000.

SÉMELIN, J., *Purifier et détruire. Usage politique des massacres et génocides*, Paris, Le Seuil, 2006.

SEMPRUN, J., *L'Écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, réimpr. 1996.

SEMUJANGA, J., *Récits fondateurs du drame rwandais : discours social, idéologies et stéréotypes*, Paris, L'Harmattan, 1999.

SMITH, S., *Négrologie – Pourquoi l'Afrique se meurt*, Paris, Calmann-Lévy, 2004.

TIEROU, A., *Le Nom africain ou langage des traditions*, Paris, G. P. Maisonneuve et Larose, 1977.

TODOROV, T., *Face à l'extrême*, Paris, Le Seuil, 1991.

TORNER, C., *Regarder l'extrême, une pédagogie de la mémoire de la Shoah à partir du film de Claude Lanzmann*, Thèse de Doctorat, Université Paris 8, 2000 (sous la direction de Guy Berger).

VII. Périodiques et Revues

Africultures (Paris, L'Harmattan)

N° 7 : *Les Grands Lacs et après*, avril 1998.

N° 30 : *Rwanda 2000 : mémoires d'avenir*, septembre 2000.

Ethiopiques – Revue negro-africaine de littérature et de philosophie

N° 71 : *Littérature, philosophie, arts et conflits*, 2e semestre 2003.

Études littéraires

N°1, Volume 35 : *Afrique en guerre*, Hiver 2003.

Études Littéraires Africaines

N°14 : *La littérature des Grands Lacs* (Textes rassemblés par Pierre Halen et Alain Ricard), Paris, 2002.

Lendemains

N° 112 : *Rwanda – 2004 : témoignage et littérature*, Jahrgang, 2003/4.

Notre Librairie (Paris, ADPF)

N° 138-139 : *Actualité littéraire 1998-1999*, septembre 1999-mars2000.

N° 140 : *Littérature du Nigeria et du Ghana/1*, avril-juin 2000.

N° 142 : *Actualité littéraire 1999-2000*, octobre-décembre 2000.

N° 144 : *La question des savoirs*, avril-juin 2001.

N° 148 : *Penser la violence*, juillet-septembre 2002.

N° 150 : *40 ans de littératures du Sud*, avril-juin 2003.

N° 151 : *Sexualité et écriture*, juillet-septembre 2003.

N° 157 : *Littérature et développement*, janvier-mars 2005.

N° 159 : *Langues, langages, inventions*, juillet-septembre 2005.

N° 163 : *Indispensables animaux*, septembre-décembre 2006.

Les Nouveaux Mondes

N° 10, Printemps 2002.

Présence Francophone : Revue Internationale de langue et de littérature, Worcester, The College Of The Holy Cross.

N° 59 : *Ahmadou Kourouma, écrivain polyvalent*, 2002.

N° 63 : *Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variations autour du réalisme et de l'engagement*, 2004.

N° 64 : *Haïti à l'ère du bicentenaire de l'indépendance (1804-2004)*, 2004.

N° 66 : *L'Exposition postcoloniale*, 2006.

N° 67 : *La traversée dans le roman africain*, 2006.

Revue Internationale des Sciences Sociales (RISS)

N° 132 : *Penser la violence*, mai 1992.

N° 174 : *Violences extrêmes*, décembre 2002.

KZ – memoria scripta
N° 4 : *Trauma et Texte* (édit. par Peter Kuon), Imprimé en Allemagne, Peter Lang, 2008.

VIII. Dictionnaires

ARON, P., SAINT-JACQUES, D. & VIALA, A. (s/dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

BENIAMINO, M., & GAUVIN, L. (s/dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005.

CABACULU, M., *Dictionnaire des proverbes africains*, Paris, ACCT/L'Harmattan, ACIVA, 1992.

DUBOIS, J., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

GARDES-TAMINE, J. & HUBERT, M-C., *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

MARZANO, M. (s/dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.

MORIER, H., *Dictionnaire de poétique et rhétorique*, Paris, PUF, 1961.

NEVEU, F., *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004.

POURGEOISE, M., *Dictionnaire didactique de la langue française. Grammaire, Linguistique, Rhétorique, Narratologie, Expression et Stylistique*, Paris, Armand Colin, 1996.

STALLONI, Y., *Dictionnaire du roman*, Paris, Armand Colin, 2006.

IX. Filmographie

Nuit et Brouillard d'Alain Resnais (1955).

Shoah de Claude Lanzmann (1985).

Schindler's list de Steven Spielberg (1993), sorti en langue française le 7 avril 2004 (*La Liste de Schindler*).

Le Cri d'Hervé Baslé (2006).

Le Viol : une arme de guerre au Congo (documentaire) de Suzanne Babila (2007).

TABLE DES MATIÈRES

Dédicace……2
Remerciements……3

Introduction
Concepts et contextes……6
Violences extrêmes et sociologie……8
Violences extrêmes et littérature……15
a. La *Shoah* dans les récits de témoignage et dans la fiction……15
b. Quelques cas de violences extrêmes dans le roman négro-africain……24

Le Corpus et la problématique……..36
Les Voies d'approche……40

Première partie
La Représentation littéraire de la misère et de la violence en Afrique subsaharienne…46
Chapitre I
Le Vraisemblable mimétique : la précarité……..49
1.1. La Peinture des milieux anxiogènes……...51
1.1.1. La Misère des « sous-quartiers »……..51
1.1.1.1. Les Perpétuels nécessiteux……...53
1.1.1.2. La Métaphore de la poubelle……56
1.1.1.3. Le « *Bar africain* » ou l'oubli de la honte……57
1.1.2. La « Misère sexuelle »……63
1.1.3. Les Déshérités « marginalisés »……69
1.1.4. L'Univers carcéral……..76
1.1.5. Les Romans de la « pourritique »……...89
Chapitre II
De la Débacle à la désolation……101
2.1. L'Image du guerrier……..……..103
2.1.1. Le Héros épique……103
2.1.2. Les Violences coloniales……...108
2.1.3. Les Écritures du maquis……111
2.2. La Saison des « minitaires »..……..118
2.2.1.Birahima ou le « Candide » à la recherche de sa tante……...…120
2.2.2. Johnny ou l'incarnation du mal……136

Deuxième partie
La Langue et le style dans le roman sur le drame rwandais……..…155
Chapitre I
L'Herméneutique de la titrologie.....162
Chapitre II
La Structure séquentielle……171
2.2.1. *L'Aîné des orphelins*……171
2.2.2. *Murambi le livre des ossements*……179

2.2.2. *La Phalène des collines*…….185

Chapitre III

Les Marques socioculturelles et lignuistiques……195

2.3.1. L'Onomastique……..196

2.3.1.1. Les Toponymes……..199

2.3.1.2. Les Anthroponymes……...208

2.3.1.2.1. Une Graphie particulière……...…..213

2.3.1.2.2. La Fréquence et la motivation des anthroponymes…….218

2.3.1.2.3. Le Système anthroponymique rwandais…….224

2.3.1.3. Les Différentes formes de l'emprunt…….233

2.3.1.3.1. Les Ethnonymes……..237

2.3.1.3.1.1. La Fréquence et la variation de la graphie des ethniques……238

2.3.1.3.1.2. L'Emploi de la majuscule et l'accord……..247

2.3.1.3.2. Les Xénismes……...……...254

2.3.1.3.2.1. Les Xénismes provenant du kinyarwanda……...256

2.3.1.3.2.2. Les Xénismes venant d'autres langues……....274

2.3..1.3.3. Les Facteurs de l'oralité…….290

2.3.1.3.3.1. Les Chants et les poèmes…….291

2.3.1.3.3.2. Les Proverbes……...300

2.3.1.3.3.3. L'Oraliture……...……323

2.3.1.3.4. Les Néologismes et la polysémisation du discours…….330

2.3.1.3.4.1. Les Mots-valises et le calembour…….331

2.3.1.3.4.2. L'Usage du train d'union…….336

2.3.1.3.4.3. La Polysémisation……338

2.3.1.3.4.4. Les Calques et la formulation analogique : Renouvellement des tours……...…343

2.3.1.3.4.5. Les Dénominations périphrastiques et l'évocation confuse du référent……..346

2.3.1.3.4.6. Les Images fortes en couleur locale…….353

Les Portraitistes à « La Bruyère »……...354

Les Vices et les malheurs individuels ou collectifs……357

2.3.1.3.4.7. Les Impropretés……359

Les Gros mots……...……..360

Les Coquilles……...362

Troisième partie

La Shoah et l'Itsembabwoko : Résurgences intertextuelles…….……365

Chapitre I

Quelques réflexions théoriques……368

3.1.1. La Notion d'intertextualité……368

3.1.2. La Méthode dialectique…….374

3.1.2.1. Les Origines controversées et les variations de la notion……..374

3.1.2.2. La Conception moderne de la dialectique……..378

Chapitre II

Unicité et singularité……382

Chapitre III

Les Figures symboliques……...394

3.3.1. L'Enfance sacrifiée ou le paradis perdu……....394

3.3.2. Les Femmes martyrisées……...411

3.3.3. Les Visages des « monstres »……...…422

3.3.4. Fiction et témoignage : Vers une écriture thérapeutique……..437

3.3.4.1. Littérature et engagement……..441

3.3.4.2. Le Témoignage occidental…….444

3.3.4.3. Récits de rescapés : autobiographie et témoignage……445

Conclusion

Réceptivité et émergence……..450

Bibliographie…….....457

Table des matières……474

Index des auteurs cités……..477

INDEX DES AUTEURS CITÉS

ABIA Marie-Louise : 66.
ABDOULAYE Maïmouna : 80.
ACHEBE Chinua : 25, 91, 351, 457.
ADIAFFI Jean-Marie : 56, 74, 77, 457.
ADORNO Théodor : 157, 365, 428, 431, 468.
AGAMBEN Giorgio : 22, 468.
AGUALUSA José Eduardo : 29, 92, 457.
AKA Marie-Danielle : 76.
ALATA Jean-Paul : 86, 464.
ALVES Audrey : 440, 444.
AMADI Elechi : 25, 26 457.
ANTELME Robert : 15, 16, 413.

ANYINEFA Koffi : 202.
ARENDT Hannah : 10, 11, 12, 13, 21, 365, 366, 381, 387, 388, 391, 395, 396, 397, 402, 409, 468.
ARMAH Ayi Kwei : 30, 31, 457.
ARON Paul : 371, 374, 472.
ARRIVÉ Michel : 328, 467.
ASAAH H. Augustin : 6, 7, 51, 52, 57.
ASAAH Augustine : 442.
ATTRIGDE Derek : 27, 468.
AUERBACH Erich : 42, 464.

BA Mariama : 301, 302, 457.
BABILA Suzanne : 145, 473.
BACHELARD Gaston : 409, 464.
BAECHLER Jean : 105, 126.
BAKHTINE Michael : 369.
BALDOLPH Jacqueline : 24, 465.
BALZAC Honoré de : 47, 198, 235, 463.
BAMBOTÉ Pierre : 49, 457.
BARLET Olivier : 407.
BARTHES Roland : 41, 120, 158, 161, 195, 276, 438, 442, 464.
BASLÉ Hervé : 71, 473.
BATAILLE Georges : 438.
BAYLE Reine-Marguerirte : 397, 399.
BAYLON Christian : 196, 197, 198, 200, 209, 210, 216, 221, 224, 228, 467.
BAZIÉ Isaac : 48, 50, 165.
BECKER Colette : 47, 464.
BÉDARIDA François : 389.
BEDE Damien : 172, 432.
BELHADDAD Souäd : 425, 447, 464.
BENIAMINO Michel : 229, 233, 256, 369, 371, 472.
BENVENISTE Emile : 198, 467.
BERGER Guy : 20.
BERNAULT Florence : 78, 81, 468.
BETHLENFALVAY Marina : 399, 410, 464.
BETI Mongo : 88, 111, 457.
BETTELHEIM Bruno : 427, 428, 468.
BEYALA Calixthe : 57, 65, 67, 70, 264, 457.
BHÉLY-QUÉNUM Olympe : 80, 81, 458.
BIDAULT Marie-Françoise : 28.
BIDIMA Jean-Godefroy : 399, 456, 468.
BILONGO Barnabé : 225, 226, 227, 469.
BISANSWA Justin : 48, 50, 128, 135.
BIZOT François : 12, 13, 14, 410, 464.
BLANCHE-BENVENISTE Claire : 328, 467.
BLANCHOT Maurice : 453, 469.
BOKIBA André-Patient : 197, 465.
BOLYA BAENGA : 88, 458.
BONI Nazi : 103, 109, 458.
BONI Tanella : 35, 55, 80, 458.

BONNET Véronique : 9, 23, 425, 445, 447.
BORGOMANO Madeleine : 32, 422, 423, 465.
BORNAND Marie : 15, 16, 17, 18, 19, 40, 41, 387, 388, 389, 469.
BOROWSKI Tadeusz : 443.
BOTO Eza : 111.
BOUBOU Hama : 225, 469.
BOURGES Hervé : 207, 208, 209, 469.
BRAECKMAN Colette : 419, 469.
BREZAULT Eloïse : 102, 151, 156, 163, 167, 168, 169, 418, 424, 430, 454, 465.
BRINK André : 91, 458.
BROSSAT Alain : 386, 387, 469.
BRUAIRE Claude : 410, 411, 469.
BRUNETEAU Bernard : 382, 469.
BRUNOT Ferdinand : 160, 196, 234, 235, 332, 353, 354.
BUGUL Ken : 35, 57, 68, 458.
BUIJTENHUIJS Robert : 25, 469.

CABAKULU Mwamba : 302, 303, 304, 305, 310, 314, 317, 319, 320, 321, 323, 472.
CAMARA Alimou : 331, 332, 335, 336.
CAMUS Albert : 17, 39, 157, 438, 439, 463.
CANNONE Belinda : 41, 464.
CAYROL Jean : 20.
CÉLINE Louis Ferdinand de : 237.
CÉSAIRE Aimé : 49, 56, 62, 236, 332, 430, 458.
CHANDA Tirthandar : 65.
CHASSAY Jean-François : 371, 374.
CHAUMONT Jean-Michel : 386, 388, 389, 469.
CHAURAND Jacques : 237, 467.
CHEMAIN Roger : 56, 311, 312, 466.
CHEMLA Yves : 34, 142, 144.
CHERRUAU Pierre : 77.
CHEVALIER Jean-Claude : 328, 467.
CHEVRIER Jacques : 6, 7, 8, 36, 66, 68, 101, 144, 145, 291, 292, 340, 425, 447, 466.
CLAUSEWITZ Carl Von : 105, 469.
COETZEE John Michael : 77.
COHN Dorrit : 41, 464.
CONRAD Joseph : 23.
COQUIO Catherine : 13, 23, 382, 384, 385, 386, 395, 397, 412, 413, 414, 419, 420, 424, 434, 438, 439, 440, 442, 443, 445, 446, 454, 455, 469.
CORNATON Michel : 66, 466.
CORNEVIN Robert : 37, 104, 466.
COURTEMANCHE Gil : 444, 445, 463.
COURTÈS Joseph : 196, 199, 468.
COURTOIS Stephane : 383.
COUSSY Denise : 26, 57, 72, 76, 77, 100, 466.
COUTO Mia : 430.

DALLAIRE Roméo : 425, 469.
DANA Catherine : 17, 156, 157, 158, 437, 438, 469.
DAUNAIS Isabelle : 159.

DAUZAT Albert : 198, 199, 467.
DAVIDSON Basil : 112.
DEFOE Daniel : 228.
DEGUY Michel : 156, 157.
DEHON L. Claire : 46, 47, 48, 77, 79, 80, 84, 86, 115, 466.
DELAS Daniel : 7, 167, 341, 359, 422, 424, 426, 427, 437.
DELBO Charlotte : 16.
DEMAISON André : 251, 469.
DENIS Delphine : 253, 467.
DEPECKER Loïc : 360.
DEROY Louis : 467.
DEVÉSA Jean-Michel : 57, 219, 220, 451, 466.
DIAGNE Pathé : 208.
DIAKHATÉ Lamine : 79, 232, 458.
DIALLO Aïda Mady : 36, 458.
DIALLO Boubacar : 75, 98, 458.
DIALLO Mariama Kesso : 271, 458.
DIARRA Mandé-Alpha : 114, 458.
DICKS Henry : 427, 469.
DIDI-HUBERMAN, Georges : 20, 21, 22, 43, 469.
DIENG Bassirou : 105, 108, 467.
DI GENIO Lanfranco : 159, 347.
DION Robert : 369, 371.
DIOP Pape Pathé : 56, 458.
DIOP Samba : 30, 466.
DJEDANOUM, Nocky : 37, 44, 57, 442, 458.
DJOMBO Henri : 51, 89, 458.
DOGBÉ Yves-Emmanuel : 85, 458.
DONGALA Emmanuel : 34, 35, 100, 102, 116, 117, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 145, 149, 150, 151, 202, 332, 399, 451, 455, 459.
DOQUIRE KERSZBERG Annik : 102, 121, 134.
DOUIDER Samira : 43, 239, 255, 266, 271, 284, 291, 300, 302, 311, 324, 326, 329, 344, 466.
DOUSSOT Michel : 20.
DUBOIS Jean : 209, 222, 231, 233, 238, 256, 284, 330, 368, 472.
DUMONT Pierre : 352, 353, 359, 361, 467.
DUMONT René : 89, 469.
DUPRIEZ Bernard : 268, 468.

EFOUI Kossi : 26.
ELIADE Mircea : 123, 469.
ELMI Idris Youssouf : 30, 459.
ESSOMBA Jean-Roger : 36, 459.
ETOUNDI- MBALLA Patrice : 55, 459.
EVRARD José : 23.

FABRE Paul : 196, 197, 198, 200, 209, 210, 216, 221, 224, 228, 467.
FALL Malick : 51, 459.
FAVIER Jean : 234.
FAVRE Isabelle : 365, 366, 396, 397, 403, 405, 406, 409, 456.
FANON Frantz : 110, 236, 469.

FANTOURÉ Mouhamed Alioum : 79, 98, 99, 112, 459.
FARAH Nuruddin : 29.
FLAUBERT Gustave: 235.
FONKOUA Romuald : 28, 44, 437, 454, 466.
FONTANIER Pierre : 244. 468.
FOREST Philippe : 21, 22.
FRIEDLANDER Saul : 157.
FROMILHAGUE Catherine : 198, 199, 328, 329, 330, 331, 352, 467.
FURET François : 383.

GADEN Henri : 301, 469.
GANDONOU Albert : 43, 160, 194, 220, 232, 237, 251, 257, 266, 274, 312, 319, 332, 352, 362, 466.
GARDES-TAMINE Joëlle : 330, 472.
GARNIER Xavier : 6, 31, 57, 58, 59, 134, 359.
GASSAMA Makhily : 43, 335, 466.
GATORE Gilbert :455, 459.
GAUVIN Lise : 229, 233, 256, 472.
GBANOU Sélom Kolam : 120, 121, 122.
GENETTE Gérard : 42, 67, 171, 372, 373, 374, 465.
GEVERS Marie : 350.
GIDE André : 236.
GOLDENSTEIN Jean-Pierre : 42, 135, 150, 465.
GOLDMANN Lucien : 41, 465.
GONDOLA Charles Didier : 78.
GOUJON Emmanuel : 444, 463.
GOUREVITCH Philip : 444, 463.
GOYÉMIDÉ Étienne : 108, 459.
GREIMAS Algirdas Julien ; 196, 199, 468.
GREVISSE Maurice : 198, 231, 238, 246, 247, 248, 251, 252, 253, 254, 257, 258, 262, 269, 274, 276, 277, 278, 283, 286, 326, 331, 338, 362, 468.
GRIVEL Charles : 100, 465.
GUERRIN Michel : 22.

HALEN Pierre : 28, 155, 439, 472.
HAMON Philippe : 222, 223.
HATZFELD Jean : 155, 4422, 423, 428, 433, 43-, 440, 444, 463.
HAZOUMÉ Paul : 104, 290, 459.
HÉRITIER Françoise : 8, 9.
HILBERG Raul : 388.
HUBERT Marie-Claude : 330, 472.
HURBON Laënnec : 7.

ILBOUDO Monique : 44, 392, 416, 417, 420, 445, 459.
ILBOUDO G. Patrick : 63, 459.
ISER Wolfgang : 41, 465.
ISSACHAROFF Michael : 79, 465.

JACKSON Peter : 7, 8, 466.
JAKOBSON Roman : 47.

JALOUX Edmond : 235.
JANSEN Steven L-B. : 382.
JEANDILLOU Jean-François : 185, 323, 331, 338, 468.
JENNY Laurent : 372.
JOLLY Jean : 34, 469.
JOLLY Rosemary : 27, 468.
JONASSON Kerstin : 198, 210, 214, 468.
JOUBERT Jean-Louis : 23.
JOUVENEL Bertrand de : 108, 468.

KAGNI Alem : 26.
KAJEGUHAKWA Valens : 230, 242, 470.
KALISA Chantal : 23, 445, 470.
KALISKY Aurélia : 23.
KANE Cheikh Hamidou : 80, 111, 232, 302, 459.
KANTÉ Cheikh Oumar : 61.
KAREGE Anicet : 455, 459.
KARONE Yodi : 85, 86, 459.
KAYIMAHE Vénuste : 44, 445, 470.
KAYITESI Annick : 425, 464.
KAYSER Wolfgang : 120, 442.
KERSHAW Ian : 388.
KERTESZ Imre : 443.
KESTELOOT Lilyan : 105, 108, 408, 466, 467.
KONATÉ Moussa : 92, 459.
KONÉ Amadou : 56, 81, 459.
KOUROUMA Ahmadou : 26, 30, 31, 32, 33, 34, 102, 110, 119, 12à, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 168, 169, 202, 233, 302, 423, 428, 451, 459.
KOWANOU Houénou : 88, 460.
KRISTEVA Julian : 369, 371, 372, 373, 465.
KUNDERA Mircea : 41, 465.

LABAN Michel : 29.
LACOUTURE Jean : 87.
LA FONTAINE Jean de : 310, 463.
LAFORGUE René : 401.
LA GUMA Alex : 76, 77.
LANG Berel : 157.
LANZMANN Claude : 19, 20, 22, 43, 156, 473.
LARROUX Guy : 456, 465.
LAYE Barnabé : 79, 460.
LAYE Camara : 232.
LECLERC Gérard : 120.
LEJEUNE Philippe : 212, 465.
LEVENE Marc : 9, 10, 385, 470.
LEVI Primo : 16, 430, 431, 434, 464, 470.
LÉVY Bernard-Henri : 129.
LIMA Manuel dos Santos : 28.
LINDQVIST Sven : 410.

LINHART Robert : 70, 460.
LIONEL Françoise : 371.
LOISY Alfred : 401.
LOPES Henri : 66, 73, 99, 460.
LOTI Pierre : 236.
LY Ibrahima : 57, 460.

MABANCKOU Alain : 62, 76, 77, 149, 460.
MACÉ James : 383.
MUJAWAYO Esther : 425, 432, 445, 447, 464.
MUKAGASANA Yolande : 425, 445, 446, 454, 464.
MUKANSONGA Scholastique : 425, 464.
MAKHÉLÉ Caya : 79, 460.
MAKOUTA-MBOUKOU Jean-Pierre : 114, 460.
MAMANI Abdoulaye : 109, 110, 460.
MAPUNYA Maishe : 27.
MARAN René : 236.
MARGAT Claire : 400.
MAROUZEAU Jean : 196.
MARZANO Michela : 353, 391, 392, 400, 435, 472.
MATESO Locha : 43, 467.
MATHIEU-JOB Martine : 166, 168, 467.
MAUPASSANT Guy de : 47.
MAURIAC François : 433.
MAY Patrick : 425, 446.
MAYER Arno J. : 389.
MAYORO DIOP Abd'el Aziz : 79, 460.
MBEMBÉ Achille : 89.
MCINTOSH Fiona : 158, 161, 465.
MDA Zakes : 27, 91, 460.
MELLAH Fawzi : 301, 460.
MERLE Robert : 17, 18, 460.
MEYER Deon : 91, 460.
MFABOUM Edmond : 454.
MIDIOHOUAN Guy Ossito : 79, 467.
MILLOGO Samuel : 101.
MOFOLO Thomas : 104, 105, 106, 460.
MONCEL Corinne : 40, 358.
MONEWOSSO James Ndeng : 79.
MONGO-MBOUSSA Boniface : 40, 41, 168, 356, 384, 425.
MONGO Pabé : 73, 460.
MOURALIS Bernard : 7.
MOURA Jean-Marc : 217, 235, 236, 237, 467.
MUDIMBE Vumbi-Yoka : 74, 112, 114, 460.
MURET Ernest : 200.
MUTABARUKA Jean-Baptiste : 408.
MWANGI Meja : 25, 44.
MWOROHA Émile : 303.

NANGA Bernard : 78, 461.

NAUMANN Michel : 46, 49, 50, 51, 58, 73, 103, 109, 111, 112, 121, 361, 451, 467.
NAYIGIZIKI Xavier : 36, 36, 350, 461.
NDEDI-PENDA Patrice : 77, 80, 81, 461.
NDIOUNE Abasse : 88, 461.
NEVEU Frank : 233, 472.
NGAL Georges : 92.
NGALASSO Mwatha Musanji : 6, 33, 34, 134, 168, 437, 453, 454.
NGANANG Patrice : 36, 56, 57, 58, 75, 450, 461.
NGANDU NKASHAMA Pius : 81, 88, 112, 113, 115, 116, 461, 467.
NGOYE Achille : 88, 461.
NGUGI WA THIONG'O : 25, 461.
NIANE Djibril Tamsir : 104, 107, 461.
NIMROD Bena Njangrang : 34, 461.
NKOSI Lewis : 27, 461.
NOLTE Ernest : 383.

OBIANG Ludovic Emane : 31, 348.
OUÉDRAOGO Jean : 134.
OUOLOGUEM Yambo : 7, 108, 109.
OUSSOU-ESSUI Denis : 92, 461.
OYONO Ferdinand : 81, 111, 461.

PAGNOUX Élisabeth : 22.
PANH Rithy : 13.
PARAVY Florence : 69, 72, 201, 467.
PARRAU Alain : 156, 470.
PAULIN René : 19, 20.
PEREC Georges : 15, 17.
PÉRIGOT Béatrice : 374, 379, 465.
PEYTARD Jean : 121, 328, 468.
PIÉGAY-GROS Nathalie : 370, 465.
PLATT Thomas : 8.
POURGEOISE Michel : 244, 254, 255, 266, 270, 276, 277, 280, 290, 331, 343, 346, 472.
PROUST Marcel : 42.
PRUNIER Gérard : 410, 421, 422, 428, 429, 470.
RABAU Sophie : 368, 369, 370, 465.
RABINOVITCH Gérard : 385.
RAMAROSOA Liliane : 30.
RAMOGNINO Pierre : 20.
RANGIRA Béatrice Gallimore : 23, 470.
RASCHI Natas'a : 68.
RASTIER François : 195, 468.
RECHTMAN Richard : 13.
RESNAIS Alain : 20, 473.
REUTER Yves : 42, 465.
REY-DEBOVE Josette : 233.
RICARD Alain : 25, 471.
RICHARDSON Samuel : 228.
RICOEUR Paul : 14, 123, 156, 168, 381, 388, 389, 390, 408, 465, 470.
RIESZ János : 219, 371, 467.

RIFFATERRE Michel : 158, 214, 352, 368, 373, 374, 465.
RIGOLOT François : 196, 198, 199, 468.
RODRIGUES Elisabeth Monteiro : 29, 30.
ROSTAND Edmond : 447, 470.
ROUSSET David : 16, 464.
ROUSTAING Charles : 199, 200, 468.
ROY Nathalie : 123, 124, 128.
RUBY Marcel : 23, 433, 434, 435, 470.
RURANGWA Jean-Marie Vianney : 44, 445, 470.

SACHS Albie : 26, 27.
SAINT-JACQUES Denis : 371, 374, 472.
SALLENAVE Danièle : 157.
SANCIER-CHATEAU Anne : 198, 199, 253, 328, 329, 330, 331, 352, 467, 468.
SARO-WIWA Ken : 26, 34, 60, 77, 101, 118, 119, 451, 461.
SARTRE Jean-Paul : 236.
SASSINE William : 73, 112, 114, 117, 462.
SEMBÈNE Ousmane : 51, 232, 259, 462.
SÉMELIN Jacques : 9, 10, 11, 12, 13, 14, 382, 383, 384, 385, 412, 418, 424, 427, 428, 429, 434, 450, 470.
SEMPRUN Jorge : 17, 157, 158, 470.
SEMUJANGA Josias : 430, 443, 447, 452, 454, 470.
SENGHOR Léopold Sédar : 232, 236.
SERENY Gitta : 435, 436, 464.
SHAWCROSS William : 14.
SLOVO Gillian : 28.
SMITH Stephen : 89, 470.
SOCÉ Ousmane : 236, 274, 462.
SOLLERS Philippe : 370.
SONY LABOU TANSI : 50, 57, 62, 98, 218, 399, 462.
SOW FALL Aminata : 51, 99, 462.
SOYINKA Wole : 25, 76, 89, 90, 91, 430, 462.
SPIELBERG Steven : 22, 473.
STÄDTLER Katharina : 28.
STALLONI Yves : 195, 472.
STASSEN Jean-Philippe : 424, 463.
STENDHAL Henri-Beyle de : 83.

TADJO Véronique : 44, 57, 114, 155, 165, 167, 307, 418, 420, 437, 453, 454, 462.
TATI-LOUTARD Jean-Baptiste : 99, 462.
TCHEUYAP Alexie : 101, 103, 105, 107, 108, 110, 111, 129, 138.
TCHICAYA U TAM'SI : 26, 50, 75, 114, 165, 166, 331, 355, 374, 462.
TIÉROU Alphonse : 225, 470.
TLALI Miriam : 27.
TODOROV Tzevan : 47, 375, 470.
TORNER Charles : 20, 470.
TRAORÉ Abibatou : 66, 462.
TRAORÉ Ismaïla-Samba : 53, 70, 462.
TSHISUNGU WA TSHISUNGU José : 115, 462.
TUTUOLA Amos : 91, 462.

UMUTESI Chantal : 425, 464.
UWIRINGIYIMANA Jean-Claude : 350, 351.

VAUDOISET Dominique : 446.
VIALA Alain : 371, 374, 472.
VILLANI Jacqueline : 41, 67, 83, 465.
VOLTAIRE : 220, 401, 463.

WABERI Ali Abdourahman : 26, 30, 44, 422, 423, 427, 430, 431, 453, 454, 462.
WAJCMAN Gérard : 22.
WATT Ian : 22, 209, 227, 228.
WAUTHIER Claude : 207, 208, 209, 469.
WEIL Simone : 425.
WERTH Nicolas : 383.
WHYTE Philip : 31.
WIESEL Elie : 18, 19, 389, 433, 434, 435, 436, 464.

YEZI Anne-Cécile : 451, 467.

ZÉRAFFA Michel : 41, 465.
ZINSOU Edgar Okiki : 52, 80, 82, 84, 92, 96, 97, 463.
ZOLA Émile : 47.
ZONGO Norbert : 77, 463.

RÉSUMÉ

L'imaginaire littéraire négro-africain s'est principalement préoccupé des violences successives qui ont secoué le continent africain. À titre d'exemple, l'apartheid prédomine dans les œuvres sud-africaines ; la révolte des Mau-Mau au Kenya et les guerres de libération au Mozambique et en Angola ont donné naissance à une littérature de combat ; les guerres sécessionnistes au Nigeria et les conflits politiques au Soudan, au Tchad, au Libéria, en Sierra Leone, au Congo, etc. sont la source d'une considérable production romanesque. Cependant, tout porte à croire que la violence est le corollaire de la misère, elle-même étant le dénominateur commun à un grand nombre de fictions littéraires. Les massacres génocidaires survenus au Rwanda en 1994 s'inscrivent-ils dans cette spirale de violence ? Parmi les écrivains invités par Fest'Africa à « écrire par devoir de mémoire », figurent B. B. Diop, K. Lamko et T. Monénembo, dont les œuvres respectives, *Murambi le livre des ossements*, *La Phalène des collines* et *L'Aîné des orphelins*, sont particulièrement intéressantes au niveau de la langue et du style. Les marques socioculturelles et linguistiques puisées dans le contexte

rwandais offrent un nouveau visage à la littérature africaine. L'onomastique, les xénismes et les traits de l'oralité provenant du kinyarwanda sont entre autres les éléments qui reflètent la couleur locale des Grands Lacs. Les néologismes, la polysémisation du discours, le renouvellement des tours, etc. auxquels s'ajoutent les images fortes, agrémentent les récits dont le sujet, pourtant, ne s'apprête guère aux manèges stylistiques. Toutefois, les allusions à l'Holocauste sont la preuve que ces fictions s'inspirent de la littérature de la Shoah et permettent ainsi aux auteurs d'opérer des rapprochements entre deux génocides séparés par un demi-siècle.

ABSTRACT

The negro-african fiction literature has mainly focussed on successive violences that have agitated the African continent. For instance, the apartheid that is mostly cited in South African literature works; the Mau-Mau upheaval in Kenya and the liberation wars in Mozambique and in Angola have generated a literature of fight; secession wars in Nigeria as well as political conflicts in Sudan, Tchad, Liberia, Sierra Leona, Congo, etc. have been a good starting point of an important novel production. However, there is a belief that the misery is a consequence of the violence; that is also a common denominator of a big number of literature fictions. Can massacres that happened in Rwanda during the 1994 genocide be placed in that violence roundabout? Among writers invited by Fest'Africa for "Writing for memory purposes" are B. B. Diop, K. Lamko and T. Monénembo whose literature works are *Murambi le livre des ossements*, *La Phalène des collines* and *L'Aîné des orphelins* respectively, are particularly interesting in both language and style. Sociocultural and linguistic observations drawn from the Rwandan context offer a new image of the African literature. The onomastics, xenism and oral characteristics related to Kinyarwanda are among elements that portray the local color tied to the African Great Lakes region. Neologisms, polysemisation in written texts, the renewal of common expressions, etc. as well as new exaggerating comparisons are all ingredients of story-telling novels whose topic doesn't allow stylistic aesthetics. Netheverless, allusions to the Holocaust are a proof that those fictions are inspired by the Shoah literature and bring writers to make close comparisons between two genocides separated by a half century.